
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00077136 0



HISTOIRE

DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES

HISTOIRE

DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES

PARIS. — IMPRIMERIE JULES LE CLERE ET Cie, RUE CASSETTE, 29.

HISTOIRE
DES PEINTRES
DE TOUTES LES ÉCOLES

ÉCOLE ALLEMANDE

PAR

MM. CHARLES BLANC, PAUL MANTZ, AUGUSTE DEMMIN



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LOONES, Successeur
RUE DE TOURNON, 6, FAUBOURG SAINT-GERMAIN.

M DCCC LXXV


LIBRARY
OCT 12 1971
UNIVERSITY OF TORONTO

INTRODUCTION

A L'HISTOIRE

DES PEINTRES DE L'ÉCOLE ALLEMANDE



Il ne faut pas chercher l'origine de la peinture vraiment chrétienne dans l'école byzantine, qui s'était constituée après la formation de l'empire d'Orient, et dont les productions hors nature indiquent plutôt le désarroi de la vieille société qui s'en va, au milieu d'un chaos d'idées anciennes et nouvelles entremêlées, que les lueurs d'une civilisation naissante. Rien n'y révèle la conception abstraite d'un art où se reflètent, pour ainsi dire, les doctrines de l'abnégation et de la résignation qui devaient changer le monde.

Lorsque, brisé par les migrations des peuples du Nord, l'édifice de l'ancienne civilisation entachée d'esclavage se fut écroulé, une civilisation nouvelle, telle que l'étude des monuments conservés la montre, lente mais constamment progressive, était venue remplacer, dans l'art comme dans tout, la vieille conception trop naturaliste. L'idéal, le souffle immatériel, devaient dorénavant animer les figures dont les traits n'exprimaient ordinairement chez les anciens que la beauté et les sensations de la chair. Il a fallu cependant mille ans, de 400 à 1400, pour amener dans cette transformation le degré de perfection nécessaire à l'art nouveau qui lui permit d'atteindre et de dépasser même, sous certains rapports, l'art ancien, comme il a fallu le même laps de temps pour arracher ce que trois mille ans de sophistique avaient fait enraciner dans la conception morale.

Cette révolution artistique radicale, accomplie par le christianisme, a laissé des empreintes telles qu'un œil exercé les peut suivre pas à pas.

L'expression vraie, quoique un peu naïve, de cet art ne se trouve cependant bien définie que dans les productions de la première époque ogivale. Pour la peinture comme pour l'architecture, l'art franchement chrétien n'a commencé à se manifester que dans ces œuvres du moyen âge produites tout à fait en dehors de l'influence classique, et les monuments créés sous le Bas-Empire ne sont que le produit d'une tentative de transition mort-née; l'art allemand primitif montre le mieux la première interprétation vraie de la conception nouvelle, de celle qui sait si bien imprimer la pensée aux physionomies, et varier par là jusqu'à l'infini les caractères des personnages. Si les produits de l'art chrétien ne brillèrent pas d'abord par les qualités que l'expérience d'une succession d'existences seule peut donner, il faisait déjà sentir ce souffle puissant qui, par l'absence complète de tout pastiche et par le développement extraordinaire de l'individualisme, devait le renouveler jusque dans ses bases.

L'école allemande a eu, avant sa décadence, amenée par les calamités des guerres de religion, *quatre époques principales* où son influence a produit un changement plus ou moins profond dans la conception artistique de l'Europe.

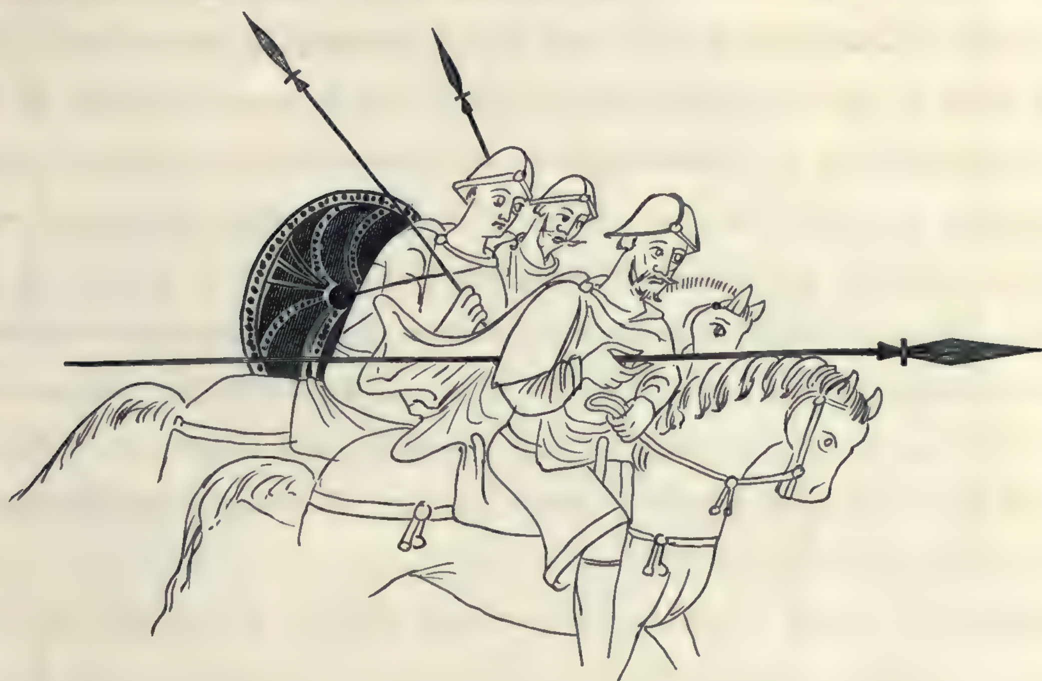
La première époque est celle des miniatures, où l'Allemagne a commencé à modifier le dessin byzantin, à la suite de l'influence des miniatures irlandaises introduites vers la fin du sixième et au septième siècle par les missionnaires de la Grande-Bretagne. On y trouve déjà une tout autre manière dans la reproduction des types, dans l'absence de la laideur décharnée, quoique les extrémités, les têtes et les ventres des personnages fussent d'abord hors nature dans les productions de la race franque.

Les travaux que Théodoric l'Ostrogoth fit exécuter au cinquième siècle, à Ravenne, par des artistes, la plupart allemands, ceux entrepris au sixième siècle à l'église de Saint-Jean, à Monza, sous Théodelinde, lombarde par son mariage mais bavaroise de naissance, et, au huitième siècle, par Charlemagne, le Franc, sous la direction d'Éginhard, à Lorch, à Aix-la-Chapelle, à Nimègue et à Ingelheim, ainsi que ceux de Corvey [1], commencés au neuvième siècle et terminés en 958, où l'architecte Leutholf dirigea les constructions, étaient également déjà d'un caractère qui s'éloignait grandement du byzantin, à en juger d'après ce qui en est resté. Là, se montre plutôt l'influence des Lombards, peuple de race germanique, qui s'est

[1] *Corvey ou Corbie*, ville de la Westphalie, où fut fondée au neuvième siècle la plus ancienne et la plus riche abbaye de bénédictins de l'Allemagne. Louis le Débonnaire (814-840) y envoya pour l'organiser plusieurs moines de Corbie en Picardie, d'où son nom de : *Nouvelle Corbie.* L'ancienne Corbie, à 15 kilomètres d'Amiens, fut fondée déjà en 660, sous le Mérovingien Clotaire III.

signalé par son style appelé tantôt roman, tantôt lombard, tantôt saxon–normand. Les miniatures peintes par Titulo et par Gotschalk de Saint-Gall, aussi bien que celles produites dans le nord de l'Allemagne, appartiennent toutes à cette époque, et c'est dans les miniatures exécutées pour Charlemagne qu'il faut rechercher la première trace notable du *sentiment* d'une *architecture nouvelle* qui règne dans les édifices chrétiens et qui les distingue si grandement des constructions où dominent les styles et les ordres classiques.

L'emploi de la pourpre et autres couleurs, l'application fréquente de l'or et de l'argent y



Miniature en polychrome reproduit d'après celles qui ornent le *Codex Aureus* de la bibliothèque de Saint-Gall, exécutées au IXe siècle.

accusent déjà la fusion de l'élément irlandais et germanique, qui a produit un système d'ornementation où la magnificence se trouve réunie à un goût original et à une grande perfection technique.

Si on passe en revue, par ordre chronologique, les miniatures de l'école allemande, on peut constater un progrès régulier et ininterrompu. Au neuvième siècle, où ces illustrations de livres furent exécutées, soit à l'aquarelle soit à la gouache, l'ensemble et les figures détachées offrent déjà plus de vérité; au dixième siècle elles se signalent particulièrement par l'emploi de la couleur verte, tandis que celles peintes à la même époque en France montrent comme couleur dominante, l'azur.

Durant le dixième et le onzième siècle, sous les empereurs des maisons de Saxe et de

Franconie, l'Allemagne, plus tranquille et plus heureuse que sous les règnes précédents, a produit un grand nombre de ces peintures déjà plus perfectionnées, qui furent cependant distancées encore au douzième siècle, lorsque la pratique des arts eut commencé à passer, par degrés, des mains des moines à celles des laïques. Plusieurs compositions de cette période montrent des hommes d'armes et particulièrement des chevaux bien mieux dessinés que ceux des tableaux si prônés, par rapport au temps, de Gaddo Gaddi, du quatorzième siècle.

La seconde époque marquante dans l'histoire de l'art allemand est celle qui fut inaugurée par la venue de la princesse byzantine Théophanie, fille de Nicéphore, qui avait épousé, en 972, le fils d'Otton Ier (Otton II, 973-983), et donné une nouvelle impulsion au développement de l'école primitive basse-saxonne. Lorsque après la mort d'Otton II, sa veuve se retira à Cologne, où elle est morte en 990, l'intelligente princesse fit de nouveau venir des artistes de son pays natal et emmena avec elle les artistes allemands de la cour de l'empereur défunt ; c'est ce qui donna naissance à l'*école colonaise ou du Bas-Rhin*, qui s'est aussi signalée par ses émaux cloisonnés et en champ levé à base de métal, fabriqués à Cologne et plus tard à Liége, à Maestricht, à Namur et dans quelques autres villes belges. Les peintures en détrempe exécutées durant le onzième et le douzième siècle par cette école constituent les premiers tableaux vraiment chrétiens, et c'est d'elle que dérivent l'ancienne école hollandaise, éclose dans la Gueldre, et l'école flamande, formée à Bruges par des artistes hollandais et allemands, ces derniers venus en partie de Clèves.

L'importance de l'école colonaise d'alors ressort déjà de la mention que Wolfram d'Eschenbach en a faite dans son *Perceval*, écrit vers la fin du onzième siècle, là où il dit : « *qu'aucun peintre de Cologne ni de Maestricht n'auroit pu peindre plus avenent qu'il étoit assis sur son cheval, etc.* »

L'école du Bas-Rhin, qui est celle de la troisième période, dont il sera parlé plus longuement dans la suite de ce travail, fut donc précédée de l'*école primitive basse-saxonne* [1], à laquelle appartiennent presque toutes les productions de la seconde période et qui s'est divisée en plusieurs branches ; quelques monuments de cette école se trouvent encore à Goslar, à Quedlimbourg, à Halberstadt et à Hildesheim. Les œuvres des évêques-artistes Bernwald, Hetzelow et Azlin, du dixième et du onzième siècle, celles du peintre Rathmann de ce dernier siècle, l'auteur de la

[1] L'école primitive basse-saxonne, ainsi que l'école saxonne de la Réforme sont celles qui ont produit le mouvement artistique dans la Thuringe, dans les pays du Harz jusqu'à Brunswick, dans ceux de l'abbaye souveraine de Quedlimbourg, fondée en 932, et de l'évêché de Halberstadt, fondé en 804, dans une partie de la Westphalie jusqu'à l'évêché de Hildesheim, fondé par Charlemagne, etc., etc. ; elles n'ont aucun rapport avec ce qui regarde les pays qui composent la Saxe actuelle, dont la population ne descend pas des anciens Saxons.

belle peinture murale du plafond de l'église de Saint-Michel, à Hildesheim (p. 7), qui en couvre plus de cent mètres de longueur, les statues de la cathédrale de Goslar, de l'année 920, les



Miniature du XIe siècle, de Saint-Gall, représentant l'abbé Notkar.

miniatures des évangiles du onzième siècle, à la bibliothèque de Wolfenbüttel (p. 9), les tapisseries de la cathédrale de Quedlimbourg, confectionnées par l'abbesse Agnès (1184-1203) elle-même ou d'après ses dessins, et qui représentent dans ce genre le produit le plus remarquable et le plus artistique de l'époque (p. 11), appartiennent tous à l'école basse-saxonne,

aussi bien que les magnifiques hauts-reliefs en stuc, exécutés vers 1150, qui ornent la paroi à droite du chœur de l'église romane de Saint-Michel, à Hildesheim, déjà mentionnée. Ce sont encore des artistes de cette série qui ont orné le palais de l'empereur Otto I[er], à Mersebourg, de peintures murales représentant des batailles, et c'étaient des peintres allemands, probablement aussi du Nord, Theodegar et Cendresus, ainsi qu'un architecte allemand déjà mentionné, Leutholf, qui ont exécuté les travaux à Corvey, en 895 et en 958.

Les peintures murales, à gauche dans le transept, à la cathédrale de Brunswick, terminées sous Henri le Lion, mort en 1195, ont été probablement encore composées par des maîtres qui avaient conservé la tradition de l'école primitive basse-saxonne. Les figures, d'un caractère un peu roman, de ce décor sont plus grandes que nature, et les sujets représentent l'oblation de Caïn et d'Abel, la mort de celui-ci, le sacrifice d'Isaac par Abraham, Moïse, et quelques autres sujets.

C'est à la fin de ce même dixième siècle que la peinture céramique sur vitraux a pris naissance à Tegernsee en Bavière, comme il est prouvé par la lettre de l'abbé Gozbert, écrite en 999 au comte d'Arnold, après la mort de l'impératrice Adélaïde, lettre que l'on trouvera reproduite dans son texte original latin, à la page 999 du second volume de la troisième édition de mon *Encyclopédie céramique*, etc., etc.

La peinture allemande apparaît déjà tout à fait constituée à *la troisième période*, où domine l'école colonaise ou du Bas-Rhin, à laquelle appartiennent aussi les peintres de la Westphalie de cette même époque et les maîtres de Calcar du quinzième siècle, parmi lesquels quelques-uns s'étaient approprié le style de Van Eyck, peintres qui n'ont rien de commun avec Hans Stephan, dit aussi Hans de Calcar, de la fin du quinzième siècle, qui a imité avec succès le Titien et dont le musée du Louvre possède un beau portrait (numéro 95).

La conception idéale avait eu enfin raison de l'antique, transmis au moyen âge par les Byzantins d'une manière si déplorable. Les madones des peintres allemands étaient dès lors purement chrétiennes et belles sous les deux rapports esthétiques. Le positivisme et le culte exclusif de la matière avaient dû céder la place à la conception d'une beauté où l'âme et le sentiment exprimés dans les traits sont de moitié.

Les plus anciennes peintures murales encore en partie conservées de cette école se trouvent : à l'église de Schwarzheindorf, près Bonn, où elles ont été terminées vers 1151, au couvent de Brauweiler, à quelques lieues de Cologne, exécutées sur le plafond, en 1200, au baptistère de Saint-Géréon et à l'église de Sainte-Ursule, à Cologne. Les dernières datent de 1224 à 1227. Celles qui décorent le chœur de la chapelle de Saint-Nicolas à Soest, en Westphalie, appartiennent à la même époque, tandis que les compositions découvertes sous

une épaisse couche de chaux, à l'église de Methler, près Dortmund, sont des œuvres du treizième siècle, et celles du chœur de la cathédrale de Cologne, du quatorzième.

Maître Wilhelm (Guillaume) de Herle[1], né en 1320, mort vers 1372, et son école (1350-1410), que l'on trouve représentés au musée de Cologne[2] par soixante-treize tableaux (numéros 12 à 84), plus ou moins authentiques, ainsi qu'au musée de Berlin, de Munich et de



Petite partie de la peinture murale polychrome du plafond de l'église de Saint-Michel, à Hildeshem, exécutée vers le milieu du XIe siècle, par Rathmann.

Nuremberg, ont laissé déjà de bien belles œuvres de cet art nouveau que l'élève le plus marquant de maître Wilhelm, Wynrich de Wesel[3], et maître Stephan Lothener ou Lochner et les peintres

[1] On lit dans la chronique du Limbourg de l'année 1380 : « Dans ce temps, il vivoit à Cologne un peintre du nom de Wilhelm. Il étoit considéré comme le meilleur maître de toute l'Allemagne ; il peignoit tout homme, quel qu'il fût, comme s'il vivoit, etc. »

[2] La peinture gothique allemande, exécutée entièrement sur fond doré, y figure à partir du commencement du treizième siècle jusqu'au milieu du quatorzième, par les numéros 2 à 11, dont les numéros 3 et 4, saint Jean et saint Paul, sont les produits les plus remarquables. Le tableau le plus intéressant de l'école colonaise de cette période est cependant la Vierge colossale, au musée archéologique de l'Archevêché de la ville de Cologne.

[3] Peintre important qui fut élu cinq fois membre du conseil communal, de 1398 à 1414, et qui a eu des élèves en Gueldre, comme cela est démontré par le missel hollandais, de l'année 1415, provenant de la duchesse de Gueldre.

de l'école de ce grand artiste (1410-1450) ont porté vers un naturalisme intelligent pour les accessoires et la perfection du dessin. Les œuvres de ces peintres se signalent aussi par la reproduction fidèle des types et des costumes de la société contemporaine, et le paysage commence à former le fond du tableau, ce qui n'avait pas encore eu lieu avant cette époque, où la conception épique et lyrique s'y est manifestée à la fois. L'expression, le caractère de la tête de l'homme à côté de ceux de la beauté de la femme, beauté idéale qui avait inspiré l'école colonaise dès son apparition, dominent dorénavant dans tous ces tableaux, qui commencent à briller autant par la composition que par la richesse des costumes, par la couleur et par l'entente remarquable des gammes. Le coloris est cependant plus clair et les figures ont moins de corps que dans les tableaux de Van Eyck et de l'école brugeoise, formée par celle de Cologne, qui commence à entrer, vers 1500, dans des voies où chaque artiste marchait seul et travaillait à sa manière sans s'inquiéter de la tendance traditionnelle ; elle était peu éloignée alors de la conception tout à fait éclectique. Bartholomé de Bruyn (numéros 588 et 639, au musée de Berlin), qui, par un singulier hasard, peignait tout à fait dans la manière de Hans Holbein le jeune, ainsi qu'Antoine Woensam de Worms, père du graveur sur bois et auteur du *Crucifiement* catalogué sous le numéro 363 au musée de Cologne, font partie de cette pléiade, tandis que Hans Stephan, dit Hans de Calcar, de la fin du quinzième siècle, répétons-le, a suivi l'école italienne. Hans Van Achen, né à Cologne en 1552, mort à Bruges en 1615, peut encore être compris parmi les artistes de l'école colonaise.

Le peintre inconnu d'une *Passion* dite de Leyversberg, appelée ainsi d'après le nom de son propriétaire, tableau-type, exécuté vers 1463[1], quelques autres artistes dont la manière ressemble à celle de ce maître, ainsi que Jean de Cologne (1398), auteur d'une *Adoration des Mages,* au musée de Berlin, et des gravures connues sous la désignation du *Maître de la navette*, appartiennent tous encore à l'école bases-saxonne et à la période où l'éclectisme commençait à y dominer. Hans Memling, né vers 1430, probablement à Memling, en Souabe, venu de là en Gueldre et mort à Bruges en 1512, doit également être rangé dans cette école du Bas-Rhin, qui, contrairement à ce qui a eu lieu en Belgique, cultivait l'idéal. Memling avait quarante ans (voir les recherches de M. Weal) lorsqu'il est venu s'établir à Bruges, où il adopta, il est vrai, sous certains rapports, la manière de Van Eyck et celle de Roger de la Pasture (Van de Weyden) célèbre peintre tournaisien établi à Bruxelles, mort en 1464. Malgré l'influence prédominante

[1] C'est ce même maître, toujours inconnu, que Boisserie avait confondu avec l'orfévre-graveur d'Israel Van Meckenen, erreur que plusieurs musées, ceux de Munich et de Nuremberg entre autres, ont adoptée en cataloguant les œuvres du peintre sous le nom du graveur.

de Van Eyck et de ses élèves à Bruges, ce peintre avait gardé la conception germanique et la tendance de l'école du Bas-Rhin, car si les proportions de ses figures sont plus exactes et



LA MORT DE LA VIERGE, miniature de l'école basse-saxonne du XIe siècle, à la bibliothèque de Wolfenbüttel.

leurs pieds et leurs mains plus fins et mieux modelés, les têtes des hommes ont conservé l'expression mélancolique comme celles des femmes le caractère marqué de douceur qui signale les madones de cette école. Les demi-tons des chairs montrent en outre plus de délicatesse et le coloris plus de transparence que ceux des peintres brugeois. Tout cela se conçoit : un artiste de

l'âge de Memling, lorsqu'il vint s'installer à Bruges, avait beau subir une nouvelle influence, il ne pouvait plus perdre entièrement sa première manière.

A la même époque où florissait déjà l'école colonaise, une autre école allemande, celle de *Prague*, s'était constituée grâce à l'empereur Charles IV (1348-1378). Les peintures murales dont ces artistes avaient orné les parois d'église n'existent presque plus, mais il reste encore plusieurs tableaux attribués à Théodoric, à Wurmser de Strasbourg, et à Kunze, les peintres les plus réputés pour leurs travaux exécutés au château de Karlstein, près Prague, et dans les églises de Notre-Dame de Sainte-Croix, à Prague même, durant les trente années du règne de Charles IV. Ces peintres, qui se sont appliqués, il est vrai, à exprimer dans les têtes une notable différence de caractère, n'ont pu atteindre, tant s'en faut, les maîtres colonais de la même époque, pour ce qui concerne la beauté et la conception idéales. Ce qui choque le plus dans leurs tableaux, ce sont particulièrement des nez très-larges à la naissance, des yeux grandement ouverts (ce qui rappelle les miniatures du *Codex aureus* de Saint-Gall du neuvième siècle), des teintes très-fondues, presque vaporeuses, et, en général, un coloris fuyant. Les peintures murales exécutées déjà avant l'an 1300, qui existent au château de Neuhaus en Bohême, n'ont pas ces défauts spéciaux; supérieures dans leur ensemble quoique plus anciennes, elles paraissent cependant moins avancées pour la partie technique et offrent une voie encore peu explorée aux chercheurs d'origines.

L'école de Prague a mieux réussi dans la peinture des nombreuses miniatures qui ornent les manuscrits, dont les plus anciennes, celles de 1202, sont exécutées par Miroslav, et les plus riches ont été peintes au milieu du quatorzième siècle, par Sbinko. Une autre œuvre importante, c'est la série de Thomas Stitny, de 1373, et le manuscrit de 1316, à la bibliothèque de Prague, une *Passionale* exécutée par le dominicain Colda.

L'école franconienne du quinzième siècle, dont il sera question plus loin, remonte aussi au quatorzième siècle, à en juger par le tableau conservé à l'église de Saint-Laurent, à Nuremberg, don de la famille patricienne Imhof, et c'est à cette branche qu'appartient la composition exécutée en 1400 par le peintre Deichsler de Nuremberg, ainsi que les quatre ailes d'un retable à l'église Sainte-Catherine, démolie depuis, et qui se trouvent maintenant au musée de Berlin, sous les numéros 1207 et 1210.

La Westphalie a produit, vers le milieu du quinzième siècle, un certain nombre de peintres qui font partie sous plusieurs rapports de l'école du Bas-Rhin et dont un des meilleurs tableaux, les fragments d'une grande composition d'autel, une *Annonciation* et une *Présentation*, figurent à la galerie nationale à Londres. Jarenus de Soest, l'auteur de la *Pietà* de la collection

Pembroke, est un des maîtres connus de ce groupe d'artistes, dans lequel Victor et Henri Dunwegge, les auteurs d'un retable à l'église de Dortmundt, exécuté au commencement du seizième siècle, sont les représentants de la décadence.

L'école du Haut-Rhin a eu pour coryphée Martin Schongauer dit Schön, de Colmar, le plus avancé des peintres allemands du quinzième siècle, et très-célèbre par les gravures qu'il a



Partie de la tapisserie polychrome de la cathédrale de Quedlimbourg. Elle a été tissue entre 1184 et 1203, par l'abbesse Agnès.

burinées d'après ses propres compositions. Le coloris de ce maître était chaud, ferme et transparent, mais son dessin un peu trop marqué dans les contours.

L'école souabe, — qui a produit plusieurs bons peintres, parmi lesquels il faut nommer le respectable maître Frédéric Herlen, admis dans la bourgeoisie de Nordlingen en 1467, — s'est divisée en deux branches; la première, la plus naturaliste, avait son centre à Augsbourg; l'autre, plus religieuse et plus idéale, à Ulm. C'est de la première que sont sortis Hans Holbein l'aïeul, Hans Holbein le père (1460–1518), Sigismond Holbein, le frère de Hans le père, et Burgkmair, le peintre des tournois. Bartholomé Zeitblom, né vers 1400, était le maître

le plus marquant de la branche d'Ulm, dans laquelle Martin Schaffner (1499–1535), quoique plus naturaliste et qui s'est tourné à la fin vers l'école italienne, s'est distingué par l'heureuse expression de l'innocente beauté des jeunes filles. Hans Baldung, dit Grien (né en 1470 et mort à Strasbourg en 1552), a cependant suivi l'école de Dürer. Quant à Hans Holbein le jeune, né à Augsbourg en 1498, mort en 1554, un des plus grands peintres allemands et le plus célèbre de l'école souabe, on ne peut plus le ranger dans la série des artistes de l'école mentionnée ci-dessus; sa manière et son génie exigent un cadre à part. Holbein était un peintre de sentiment plus moderne, qui, par sa touche, a même dépassé ses prédécesseurs et ses contemporains. Ambrosius, le frère de ce grand peintre, Amberger (1490–1563), et aussi, sous quelques rapports, Asper et Nicolas Manuel dit Deutsch, peuvent être cités à la suite de Holbein, quoique le dernier de ces trois artistes appartienne à la Suisse.

Ulric Füterer à Landshut, vers 1485, Hans Olmdorf, également de la fin du quinzième siècle, étaient des peintres très-arriérés; un autre, Simbrecht ou Zimbrecht, né à Munich, mort à Prague en 1680, clôt cette série.

L'école bavaroise, dont le centre était Munich, a produit d'abord Hans Wolfgang Katzheimer de Bamberg (1472) et Gabriel Mächselkircher, à Munich, vers 1480. Hans Milich (né à Munich en 1517, mort en 1572) et Brockberger, qui, avec Schwartz et Van Achen, ont peint les dessins pour les belles armures fabriquées à Augsbourg et à Munich; ils se sont aussi signalés par de magnifiques aquarelles, reproductions minutieuses des trésors des ducs de Bavière.

La quatrième époque de l'école allemande appartient presque tout entière à l'influence d'Albert Dürer, qui, malgré sa manière gothique, peut être regardé comme le créateur de la peinture moderne, particulièrement celle où se révèle le romantisme et qui a donné le jour à la célèbre école hollandaise au dix-septième siècle. C'est la période la plus brillante de l'École franconienne, inaugurée par Michel Wohlgemuth (1434-1519), le maître de Dürer, né à Nuremberg en 1471 et mort en 1528, Hans Wagner, dit de Culmbach, Hans Schauffelein, mort à Nordlingen en 1540 et dont j'ai vu une belle peinture murale à l'hôtel de ville de Nordlingen et plusieurs tableaux à la cathédrale de cette ville, Albert Altdorfer (1488–1538), Henri Aldegrever (1502-1562), Barthel Beham (1496–1540), Sebald Beham, né vers 1560, et Penz (1500-1550), sont les autres peintres marquants de cette brillante pléiade, que la famille des Glockenthon a aussi illustrée par ses aquarelles.

Mathieu Grunewald, probablement né à Francfort-sur-le-Mein et en 1530, un des plus grands peintres allemands, sous lequel s'est formé Lucas Cranach, appartient encore à la classe des artistes initiateurs qui ont suivi une voie particulière.

L'école saxonne de la Réforme, qui dérive de l'école franconienne, a montré de l'originalité et de l'*individualisme* sous le célèbre coloriste Lucas Sunder dit Cranach (1472–1553), le peintre alors le plus populaire de l'Allemagne, et dont le fils, Lucas Cranach le jeune (1516-1566), a continué le père sans pouvoir l'atteindre. Le vieux Cranach a eu de nombreux aides et élèves, qui *fabriquaient*, sous sa direction, des tableaux, tous pourvus de sa marque; aucun de ces élèves, excepté Vischer, ne mérite une mention spéciale. Les tableaux entièrement peints par le maître lui-même sont bien moins nombreux et se signalent par leur coloris gras et chaud et un profond sentiment qui n'existent pas dans les productions commerciales de son atelier.

Michel Ostendorfer de Ratisbonne, vers 1550, qui s'est formé sous l'influence d'Albert Altdorfer de l'École franconienne, doit aussi être rangé parmi les peintres spéciaux de la Réforme, qui n'était pas si hostile au développement des arts en Allemagne, comme on le croit à tort. La tendance anti–artistique ne s'est fait sentir que là où les doctrines rigides de l'intolérant et prosaïque Calvin avaient prévalu, comme en Suisse et dans les Pays-Bas, et qui y firent surgir les iconoclastes. Dans les contrées où la Réforme adopta les doctrines de Luther, en Saxe, par exemple, les églises ne conservaient pas seulement les autels catholiques, mais on y augmentait même le nombre des tableaux et les chants religieux. Ce qui a fait plus de mal à l'art en Allemagne que les iconoclastes, ce fut l'influence étrangère, particulièrement introduite par les jésuites, qui transformaient leurs églises en boudoirs. L'École colonaise est celle, parmi toutes les autres, dont l'influence a été la plus marquante. En dedans comme en dehors, elle a partout répandu le style chrétien, et si l'on établit un parallèle avec les peintres italiens des mêmes périodes, on doit reconnaître qu'à partir du onzième siècle, jusqu'au quinzième, celle-ci a été grandement dépassée jusqu'à l'apparition de Léonard de Vinci. Cette école et les peintres produits par son influence, en dehors de son rayon, ont certainement frayé le chemin aux Italiens, qui, jusqu'à ce maître, avaient peu produit en dehors des tendances byzantines, quoique les peintres de la première époque, justement à cause de ces penchants, fussent bien plus dans le sentiment chrétien que ceux de la Renaissance proprement dits.

Cimabuë (1240) n'a laissé que des tableaux byzantins; le fond est doré, les chairs sont grisâtres, et les mains et les figures affreuses. Les Tafi, Buffalmacco, Bruno, Margaritone et autres, également du treizième siècle, n'ont fait que continuer ce maître; Giotto même, mort en 1336, a encore peint une grande partie de ses tableaux sur fond doré, et les nudités sont toujours maigres et les chairs grises. On peut dire que les christs de ce maître, à qui on attribue pourtant une tendance tout à fait nouvelle, sont encore plus laids que ceux de l'école byzantine;

Taddeo, dit Gaddo-Gaddi, né en 1300, élève de Giotto, a souvent peint sur fond doré; ses christs restent décharnés et ses chevaux semblent être en bois et ont un aspect tellement naïf qu'ils ne peuvent soutenir aucune comparaison avec ceux des maîtres allemands de la même époque. Lippo de Sienne, qui a travaillé vers 1412, commençait seulement à faire des fonds de paysages, mais les têtes de ses figures n'ont rien de la beauté de celles des peintres Wilhelm (1320) et Stephan (1340). Enfin Masaccio, dit Maso ou Thomas Guidi di San Giovanni, né en 1401, mort en 1453; Cosimo Rosselli le Florentin, né en 1430, et les autres peintres secondaires, avaient tous gardé la manière primitive. C'est seulement chez Allessandro Filipepi, dit Sandro Botticelli, né en 1447, c'est-à-dire chez un artiste qui florissait plus de cent ans plus tard, que les peintres véritablement gothiques allemands, qu'un changement tout à fait notable se fit sentir dans l'école italienne.

Léonard de Vinci, né en 1442, Michel-Ange en 1474, le Titien en 1479, Raphaël en 1483 et le Tintoret en 1512, ont alors opéré la vraie résurrection de l'art latin, à la suite des maîtres allemands; mais l'art chez eux n'avait point changé de tendance; ils restent tous plus ou moins anti-chrétiens. Vasari même est forcé de reconnaître la différence d'originalité de cet art et son influence en Italie, où on copiait les Allemands jusque sur les majoliques de Pesaro, peintures qu'il qualifiait d'*hérétiques* (*!*) et de *dépravées!* « Ce qui fut la cause, » dit-il, « de la dépravation du bon goût, dans le dessin et *surtout dans l'architecture*, ce fut l'importation chez nous des compositions des Augsbourgeois, qui, sans avoir l'inspiration de *la mission*, ont réformé ces deux beaux arts de la manière que les hérétiques ont réformé l'Église. »

Il est incontestable qu'en Italie même, les rares peintures dans lesquelles l'idée chrétienne se trouve dégagée des réminiscences païennes, autant qu'il était possible aux artistes italiens, ont été produites sous l'influence des peintres étrangers, ce que M. Charles Blanc, dans son *Introduction* de l'école vénitienne, a si judicieusement constaté pour la ville de Venise, où la tendance artistique s'était le plus écartée, en Italie, de l'art classique.

C'est entre la troisième et la quatrième époque de la peinture allemande que l'on voit apparaître l'impression par la gravure sur bois — que quelques auteurs croient à tort avoir été postérieure à la fabrication des cartes à jouer — et son application aux illustrations des livres. Le rescrit du conseil de la ville de Cologne, de l'année 1281, qui défend aux religieux l'usage de ce jeu (*alea*), ainsi que l'ordonnance des magistrats de Nuremberg, de 1380 (v. Murr, journal II, 98), se rapportent tous les deux aux cartes peintes ou enluminées, espèce qui servait encore à l'amusement du roi Charles VI en 1420, comme cela est démontré par des comptes de l'époque. Ces cartes peintes étaient même encore en usage à la fin du quinzième siècle

et au seizième, si on s'en rapporte aux jeux conservés à la collection d'Ambras, à Vienne.

La première imagerie xylographique d'impression se trouve dans le livre orné par le moine franciscain et confectionné à Nordlingen [1] vers la fin du quatorzième siècle, et le plus ancien livre imprimé et illustré de gravures sur bois, qui fait partie de la bibliothèque de Wolfenbüttel, c'est le livre des quatre-vingt-cinq fables allemandes de Boner, de 1461, imprimé par Albert Pfister, de Bamberg; chaque fable y est accompagnée d'une gravure. Les *Meditationes R. P. Domini Joannis de Turrecremata,* livre imprimé en Italie par l'Allemand Hahn, orné de trente-quatre gravures in-folio, exécutées par un artiste de la même nationalité d'après les tableaux du moustier de l'église Alla Minerva, à Rome, peints en 1455 par Fra Giovanni Angelico de Fiesole, le fondateur de l'école romaine, ne date que de neuf ans plus tard, de 1470, et la traduction du Belial, qui porte le titre : *Le Procès de Belial, procureur d'Enfer,* et publié à Lyon, remonte à 1482.

La gravure sur bois, à la bibliothèque de Bruxelles, *Sainte Catherine et sainte Barbe*, qui a donné lieu à tant de controverses à cause de son millésime de 1418 (apocryphe et ajouté après coup), mais qui ne remonte probablement pas au delà de 1430 et appartient à l'école du Bas-Rhin ou de Cologne, ne doit donner aucun malaise aux possesseurs d'un exemplaire du *Saint Christophe* au millésime de 1423, la plus ancienne xylographie datée qui soit connue jusqu'à ce jour. Un *Saint Sébastien* de 1437, un calendrier de Gmunden, de 1439, et un *Saint Bernard*, de 1454, tous gravés en Allemagne, suivent de près ce *Saint Christophe.*

L'art d'imprimer les estampes (de l'italien *estampa,* qui dérive du verbe allemand *stampen* [2]) au moyen de plaques de métal gravées, qui a eu pour précurseurs la niellure et la gravure d'ornement d'orfévrerie, paraît encore avoir été inventé dans le pays d'Outre-Rhin durant cette quatrième époque. Les prétendues estampes du Florentin Tomasso Finiguerra, de 1452, ne sont que des poncis, comme le démontre *la Paix,* au cabinet impérial des gravures, à Paris, dont le style et les costumes indiquent, du reste, une époque postérieure. On pouvait obtenir de telles épreuves avec n'importe quelle plaque en métal gravé et noirci, sur laquelle on n'a qu'à appliquer une feuille de papier qui, pour opérer le décalque, doit être frottée avec la main ou avec une brosse. Ne connaît-on pas des plaques tombales en cuivre gravé, qui remontent, en Angleterre,

[1] *Nécrologue des Franciscains* : VII. *Id. :* Augusti. O. fr. H. Luger, *laycus optimus incisor lignorum.* 4.
C'est aussi à Nordlingen que Laurense Caster a fait ses premiers essais.

[2] On ne doit appeler estampe que l'épreuve tirée, et avec une presse, d'une gravure sur métal, qu'elle soit obtenue à l'eau-forte, au burin ou autrement; cette dénomination ne devrait s'appliquer ni à l'épreuve obtenue par la xylographie ou gravure sur bois, ni à celle que l'on peut produire par le frottement et sans presse sur une feuille de papier appliquée sur une plaque gravée.

en Belgique et en Allemagne, au treizième siècle[1]? Elles donnent toutes les mêmes résultats que les soi-disant estampes de Finiguerra.

M. Weigl, à Leipsick, possède des exemplaires d'estampes allemandes qui remontent aux premières années du quinzième siècle, et des impressions xylographiques en couleur qu'il attribue au douzième. Les premières gravures de Martin Schongauer, dit Schön, de l'école du Haut-Rhin, né à Augsbourg et mort à Colmar en 1499, pourraient aussi bien remonter vers 1418 et 1420, puisqu'on n'en connaît aucune dont la date soit antérieure au milieu du quinzième siècle.

Le monogramme b × 8 recueilli sur une gravure gothique, et le sigle ^ ♁ 8 sur une autre, gravure que Schön a copiée, appartiennent à des maîtres qui ont certes travaillé avant 1450, et une estampe fort rare, marquée I-S , porte le millésime de 1455.

E. S. 1466 et 1467 sont des initiales et des millésimes d'un maître allemand dont les planches montrent déjà une très-grande habileté et une perfection notable.

Les graveurs, presque tous peintres-graveurs de cette quatrième époque, sont : Franz Bockholt; Israël van Meckenen; Memling; Martin Schongauer, déjà nommé; Martin Zagel, né en 1430; Jacob Walsch et son élève, Michel Wohlgemuth; les deux Buchholz; Albert Gloekenthon; Albert Dürer, le célèbre élève de Wohlgemuth, qui, lui ou son maître, est l'inventeur de la gravure à l'eau-forte[2], et Lucas Cranach; les graveurs connus sous la désignation de *petits maîtres*, à cause de la petitesse du format des sujets traités par eux, tels que Augustin Hirschvogel, Altdorfer, Aldegrever, Barthel et Hans Sebald Beham et Geoerg Pentz, tous élèves de Dürer, et Virgilius Solis, le graveur sur bois dans la manière de Dürer. Mais ce n'est pas ici la place d'énumérer toute la longue suite des graveurs qui, en dehors de ces maîtres, ont marqué dans l'histoire de l'art allemand. Les Stimmer, les Ammann, les Hans Asper, les Heintz, etc., sont des peintres-graveurs de la bonne époque, que l'on est habitué de ranger aussi dans l'école allemande, quoiqu'ils appartiennent à celle de la Suisse. Les Ostade, les Netscher, les Flink, les Lingelbach et quelques autres bons peintres, de naissance allemande, qui sont allés fort jeunes en Hollande pour y apprendre leur art, ne peuvent pas plus figurer parmi les artistes allemands, que le peintre brugeois Hubert Goltz

[1] La plus ancienne plaque tumulaire connue, en cuivre gravé, est celle qui se trouve dans l'église de Saint-André, à Werden, en Allemagne, elle couvre le tombeau de l'évêque Yso de Werden, mort en 1231. La fabrication de ces épitaphes a eu une grande extension à Lubeck, en Allemagne, et à Bruges et autres villes de Belgique. En Angleterre, on connaît une de ces plaques qui porte le millésime de 1278; elle se trouve à Hildech et Stoke d'Abernon. On ignore si elle est de fabrication indigène, ou, plus probablement, allemande.

[2] Attribuée à tort en Italie au Parmesan, en 1530. Dürer a laissé des planches datées de 1515, 1516 et 1518, et il est probable que son maître Wohlgemuth en a produit avant lui.

dit Goltzius, le fils du peintre allemand Roger Goltz de Wurtzbourg, qui, né dans cette dernière ville, avant l'expatriation de son père, est venu à Venlo dès l'âge de cinq ans. Antoine de Worms, de Cologne, dont les travaux datent de 1525 à 1531; Schwartz, de la fin du seizième siècle, artiste de l'école du Tintoret; Elzheimer, Peter Lely, Rottenhammer et Sandrart, le Gérard Dow germanique, ont tous peint dans un genre plus ou moins spécial qui ne permet pas de les ranger dans une école.

C'est vers la fin de cette quatrième et si brillante période que l'on voit déjà apparaître des symptômes morbides; l'école allemande déclinait rapidement, par l'influence de la peinture italienne de la décadence, et bientôt les dévastations, les pillages et les meurtres, commis durant la guerre de Trente Ans, au nom d'une religion de paix et d'amour, avaient creusé à l'art allemand une vaste tombe dans laquelle il disparut à la lueur de l'incendie de Magdebourg, pour se relever seulement au commencement du dix-huitième siècle, comme un enfant qui sort de ses langes. Il avait complétement oublié son passé!

Mignon, peintre de fleurs, Paul Juvenel, Screta et Simbrecht, de la première moitié, et Philippe Roos dit de Tivoli, de la fin du dix-septième siècle, ainsi que le grand portraitiste Denner, de Hambourg, dont il faut connaître les trois manières pour le juger, sont presque les seuls artistes qui ont dépassé la foule des nullités de cette déplorable époque où C. G. Kinstet, né à Riga en 1657, mort à Paris en 1734, et surnommé le *Raphaël des tabatières*, s'est signalé aussi par ses sujets érotiques peints avec une très-grande finesse.

La dernière moitié du dix-huitième siècle a produit cependant deux artistes dont les œuvres ont marqué dans l'histoire de la peinture allemande ; c'est premièrement Januarius Zick, né à Munich en 1735, peintre de la cour à Coblence, où il est mort en 1812. Malgré un séjour prolongé en Italie, où il produisit des tableaux qui se vendent sous le nom de Chici, l'école italienne a eu peu d'influence sur sa manière, qui se rapproche plutôt de celle des maîtres français de cette époque. Les meilleures œuvres de Zick sont au château de Coblence. Chodowiecki (1726-1801), qui a travaillé à Berlin, était l'autre peintre qui, dans la manière de Hogarth et du Hollandais Troost (1697-1750), représentait la peinture de mœurs dont le but était de réagir contre l'abaissement du sentiment moral, de flétrir les vices par le côté humoristique, et de ridiculiser les préjugés. C'est à cette même époque qu'Angelica Kaufmann s'était formée sous l'influence de son célèbre ami Reynolds; elle représente parfaitement ce siècle, car on voit souvent dans sa peinture de grandes qualités techniques à côté d'une conception qui se ressent encore de la perruque à queue. Du reste, en dehors de ces quelques peintres plus ou moins originaux et parmi lesquels on ne peut guère ranger le *pasticheur* Mengs et l'imitateur

Dietrich, qui tous les deux jouissaient alors d'une réputation usurpée, l'Allemagne n'a fait qu'imiter, durant une centaine d'années, les écoles hollandaise et italienne. La longue léthargie qui avait entièrement fait perdre à l'école allemande le savoir technique, ne permettait plus dès lors à ses peintres de produire des œuvres qui auraient pu constituer une école. Beaucoup de mauvaises copies déguisées, beaucoup de tâtonnements infructueux, aucune toile vraiment artistique! En exceptant les quelques tableaux de genre et d'animaux œuvres de peintres naturalistes déjà mentionnés, le dix-huitième siècle n'a donc produit sur cette terre classique de l'art chrétien que du médiocre et du mauvais.

Depuis, l'Allemagne s'est relevée de son abaissement artistique comme elle s'est relevée tout récemment de sa déchéance politique. Cornelius et Overbeck dans la grande peinture religieuse, le géant Kaulbach dans l'histoire et le fantastique, Rethel dans les fresques, ont taillé de vastes pages, tandis que Hasenklewer, Knaus, Vautier, Achenbach, Schreier et beaucoup d'autres ont cultivé avec originalité le genre, le paysage et les chevaux. L'Autriche même, qui n'a jamais possédé une école de peinture [1], a vu se former quelques artistes distingués parmi lesquels on peut nommer Matjeko pour l'histoire, Ruben pour la peinture à fresque, Waldmüller et Dannhauser pour le genre et Pettenkofen pour les scènes militaires, pour le cheval et pour ses études magiares.

Le nombre des peintres allemands dont les noms sont connus, à partir de l'introduction des miniatures irlandaises, au septième siècle, époque où, comme il a déjà été dit plus haut, la peinture artistique [2] a fait son apparition en Allemagne, est de quinze cents à peu près, jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, et celui des peintres allemands du dix-neuvième siècle, de treize cents, ce qui donne un total de deux mille huit cents peintres.

L'Allemagne a eu et possède encore, en partie, des académies de peinture qui furent fondées, à Nuremberg en 1612, à Berlin en 1694, à Dresde en 1697, à Augsbourg en 1712, à Vienne en 1726, à Manheim en 1757, à Dusseldorf en 1757, à Mayence vers 1760, à Sttutgard en 1761, à Munich en 1770, à Weimar en 1773, à Cassel en 1775 et à Francfort-sur-le-Mein en 1781.

Les centres où l'art de la peinture a fait le plus de progrès en Allemagne sont Munich, Berlin

[1] On connaît, il est vrai, les statuts d'une corporation de *peintres religieux* (*Geistliche Maler*) du règne d'Albert II, mort en 1395, et qui furent renouvelés entre 1410 et 1416; mais les peintres peu habiles de cette corporation ont suivi ou les écoles colonaise et souabe ou l'école italienne. Les seuls noms de ces peintres parvenus jusqu'à nous sont ceux de Wolfgang Rueland de Vienne (1446-1501), qui fut élu huit fois au conseil de cette ville, de D. Pfennig, vers 1449, de Pacher de Brauneck dans le Tyrol, célèbre peintre-sculpteur, auteur du magnifique retable à Saint-Wolfgang sur le Lac, qui florissait vers 1467, Caspar et Johann Rosenthaler du Tyrol, peintres-graveurs dont le premier était l'élève de Wohlgemuth de l'école souabe idéaliste d'Ulm; ils ont produit entre 1500 et 1515.

[2] La peinture des boucliers y était déjà pratiquée bien avant cette époque.

et Dusseldorf. Il est à regretter que cette dernière ville ait exposé comme échantillons de son école les affreuses toiles qui composent son musée moderne, parmi lesquelles le tableau de Hasenklewer seul peut donner une idée de la peinture de l'école de Dusseldorf. Même observation pour la collection composée par feu Wagner, à Berlin, et léguée à cette ville. L'étranger qui visite cette galerie, presque entièrement formée d'œuvres sans valeur et de l'époque de la plus complète décadence, se demande avec surprise si ce sont là des tableaux modernes de ce même pays qui a produit les peintres des fresques, à l'intérieur du grand musée de Berlin?

AUGUSTE DEMMIN.

L'école de la peinture suisse, que l'on s'est accoutumé de ranger parmi les écoles purement allemandes, devrait être subdivisée en deux branches distinctes, dont la première dérive de l'école allemande, et la seconde, la plus moderne, éclose à Genève, est une fille de l'école française. Pour compléter ce travail, il est nécessaire d'ajouter que tous les anciens peintres en Suisse, à partir de Titulo de Saint-Gall, l'auteur des miniatures exécutées au neuvième siècle, et du grand artiste inconnu qui peignit, en 1439 [1], l'admirable fresque de la *Danse des morts* au cimetière des Dominicains à Bâle (dont seize têtes encadrées et conservées au musée de cette ville furent longtemps et sont encore attribuées par quelques auteurs à Hans Holbein), y compris les peintres Johan Fries de Fribourg [2] (1450-1520) et Deutsch de Berne (1488-1580), appartiennent à l'école allemande. Les principaux peintres suisses dont les œuvres se trouvent dans des musées sont, par ordre chronologique, jusqu'à la fin du dix-septième siècle : *Laurensprung*, de Berne, mort à la bataille de Dornach, en 1499 ; *Herbster*, de Bâle, vers 1512 ; *Deutsch*, dit Emmanuel (1484-1530), de qui le musée de Bâle possède quatre tableaux, tous sujets bibliques, et le musée de Berne un tableau à deux faces, *Saint Luc* et la *Naissance de la Vierge*, ainsi qu'une *Noce de paysans du seizième siècle* (Deutsch est aussi l'auteur d'une *Danse macabre* peinte en 1520 sur un mur du couvent des dominicains de Berne, démoli, mais qui a été conservée par une copie que *Wilhelm Stettler*, presque contemporain de Deutsch, a laissée en vingt-deux aquarelles, appendues dans la salle des séances de l'Académie) ; *Maximen*, de Bâle ; *Mütlenzer*, de Bâle ; *Kluber*, de Bâle ; *Leu*, de Zurich ; *Bock* et ses fils, qui ont exécuté, vers 1579, des peintures murales à l'hôtel de ville de Bâle ; *Asper* (1499-1571), imitateur de Holbein ; *Stimmer*, l'auteur des fresques de la *Maison du chevalier* à Schaffhouse (1534-1591) ; *Wagmann*, de Zurich (1536-1590) ; *Lintmeyer*, de Schaffhouse (1534-1591) ; *Hagerich*, de Coire, peintre d'histoire, qui est l'auteur de la table de l'autel de l'église d'Isserheim, en Alsace ; *Heinz*, de Berne, peintre d'histoire et portraitiste (1566-1604) ; *Dietrich Meyer* à Zurich (1572-1658) ; *Ringgli,* de Zurich (1575-1635) ; *Bremy*, de Zurich (1581-1611) ; *Vonwyl*, de Lucerne (1595-1621), l'auteur d'une célèbre *Danse des morts* — huit tableaux offrant vingt-quatre groupes, — conservée au musée de la ville natale du peintre, et qui est peut-être supérieure à toutes les autres *Danses macabres* suisses ; *Guilimann*, du seizième siècle, le peintre du *de Rebus Helvetiorum* de Fribourg ; *Hofmann*, de Zurich, élève de Rubens (1591-1671) ; *Merian*, de Bâle (1593-1651) ; *Füsoli*, peintre de batailles, incendies nocturnes, tempêtes, et portraitiste (1598-1664) ; *Geyger*, de Zurich (1599-1674), l'auteur d'une carte du canton, à laquelle il a travaillé pendant trente-six années ; *Plepp*, de Bâle, mort en 1641 ; *Rodolphe Meyer*, de Zurich (1605-1638) ; *Fels,* de Saint-Gall, peintre d'histoire et portraitiste

[1] Le plus ancien tableau suisse conservé, le portrait d'un avoyer sur panneau et daté de 1360, se trouve appendu dans la gande salle de l'hôtel de ville de Sarnen.

[2] Quelques auteurs locaux ont aussi mentionné un Salomon Fries de cette même ville, à qui ils ont attribué la *Danse des morts* de Fribourg, qui n'existe plus ; mais je pense que Salomon et Johan sont une même personne qui ne doit cependant pas être confondue avec Johan Conrad Fries, portraitiste né à Zurich en 1620, mort en 1693.— Cette célèbre *Danse macabre* de 1439 a été gravée déjà en 1544 par Joas Dennecker d'Augsbourg ; Matheus Merian l'a gravée de nouveau en 1621, et elle continue toujours à passer pour l'œuvre de Hans Holbein, né cinquante-quatre ans après l'exécution de cette peinture.

du palatin (1614-1655); *Conrad Meyer*, de Zurich, histoire et paysage (1618-1689); *Cauw*, qui a travaillé à Berne au commencement du dix-septième siècle et qui appartenait à l'école hollandaise, en à juger par le *Banquet* à l'hôtel de ville de Berne; *Hofmann*, de Bâle, portraitiste, mort en 1642; *Meylinger*, de Lucerne, mort en 1670, l'auteur des trente-six tableaux de la *Danse des morts* du pont couvert dit *Spreuerbrücke*, à Lucerne; *Jo. Con. Fries*, portraitiste de Lucerne (1620-1693); *Merian le jeune* (1621-1687); *Werenfels*, de Bâle, peintre d'histoire et portraitiste (1629-1673); *Bodmer*, de Lucerne, peintre de batailles du dix-septième siècle; *Beutler*, de Lucerne, l'auteur de l'*Éden; Werner*, de Berne (1637-1710); *Werdmüller*, de Zurich (1639-1670); *Stettler*, mort en 1708 à Berne; *Benedeks*, *Becker*, *Holzmuller* et *Steinbrockel*, peintres de Bâle, qui y ont exécuté, en 1710, des fresques à l'hôtel de ville *Düns*, de Berne, peintre de nature morte, genre, etc. (1645-1736); *Hartmann*, de Saint-Gall, le meilleur portraitiste que cette ville ait produit; *Marie-Sibylle Mérian*, peintre de papillons, etc., réputée (1637-1717); *Veit*, de Schaffhouse, portraitiste (1651-1718); *Félix Meyer*, de Winterthur, paysagiste (1653-1713); *Arland*, miniaturiste, mort à Genève en 1719.

A cette liste il faudrait encore ajouter les noms de quelques centaines de peintres du dix-huitième et du dix-neuvième siècle, parmi lesquels plusieurs artistes de mérite. Mentionnons seulement encore ici *Jean Hubert* dit l'Ancien (né à Genève en 1721, mort à Lausanne en 1786), à cause de sa manie pour la reproduction variée de la tête de Voltaire. On lit à ce sujet dans le *Recueil de renseignements relatifs à la culture des beaux-arts à Genève*, par Rigaud Saladin, que : « Hubert fit longtemps partie de la société intime de Voltaire, et il en profita pour reproduire sous toutes les formes les scènes de la vie du patriarche de Ferney.

« Il envoya en particulier à l'impératrice Catherine une collection piquante et renfermant une suite de sujets relatifs au philosophe-poëte. Voltaire y paraissait sous toutes les formes de la vie intime, et souvent dans des positions qui excitaient parfois sa mauvaise humeur contre l'originalité un peu caustique de ce genre d'apothéose. Quelques-uns de ces dessins ont été gravés. Une eau-forte représente trente-cinq têtes du poëte, toutes sous des aspects différents et toutes d'une parfaite ressemblance. La reproduction des traits de Voltaire était si familière à Hubert, qu'il découpait son profil les mains derrière le dos, et même sans ciseaux, en déchirant une carte. La plaisanterie de faire faire à son chien le profil de Voltaire, en le faisant mordre dans une croûte de pain, a valu à Hubert presque autant de célébrité que ses productions sérieuses. »

Dans la gravure, plus encore que dans la peinture, l'art allemand est resté dominant en Suisse, où les premières bractéates ont été frappées à Saint-Gall, au douzième siècle. La gravure sur bois et sur cuivre des estampes y a fait son apparition bien plus tard qu'en Allemagne, en Italie, en Belgique et en Hollande, puisque les premières estampes obtenues avec des plaques de cuivre ne remontent guère, en Suisse, avant l'apparition des eaux-fortes de Jean Duvet, de Langres (né en 1485); et le *Narrenschiff* (le vaisseau des Fous), de Sébastien Brandt, pourrait bien être la plus ancienne gravure suisse dans laquelle les principaux artistes, par ordre chronologique, étaient : Johann Boldu, d'Uri, du commencement du quinzième siècle, lequel n'a gravé que sur acier; Albrecht Altorfer, né vers la fin du quinzième siècle, dont l'œuvre est de soixante-dix planches; Urse Graf, de Berne, qui a travaillé entre 1508 et 1530, et dont Bartsch a décrit dix-sept gravures sur bois et une sur cuivre; Nicolas Manuel Deutsch, dit Manuel, né à Berne en 1484, mort en 1580, mentionné par Bartsch pour dix gravures sur bois; Hans Rodolphe Manuel Deutsch, qui florissait vers 1520 et qui a été inconnu à Füesslin[1], mais cité par Bartsch pour vingt-neuf gravures sur bois; Martinus ou Martini de Bünden, canton de Lucerne, orfévre et graveur de cartes géographiques, contemporain de Hans Holbein; Fo (probablement une abréviation de son véritable nom), de Zurich, de la même époque et qui a gravé les bois de l'*Histoire naturelle de Gessner*, in-folio, publiée en 1551; Hans Stampper, qui se trouvait à la tête de la Monnaie de Zurich, en 1550; Tobias Stimmer, peintre-graveur de Schaffhouse (1534-1591); Ammen Jobst, de Zurich (1539-1591), dont Bartsch décrit vingt-trois eaux-fortes

[1] *Joh. Caspar Füesslin's Geschichte der besten Künstler in der Schweitz.* Zürich, 1769.

et vingt-sept gravures sur bois, et à qui Doppelmayer attribue quantité d'estampes pour illustrations de livres et particulièrement une série de gravures sur cuivre des rois de France, à partir de Pharamond jusqu'à Henri III, qu'il exécuta d'après Virgilius Solis, en 1576; Dietrich Meyer, peintre-graveur du seizième siècle; Joachim-Théodoric Coriolanus, qui vivait à Bâle vers 1591; Gothard Ringli (1575-1635); Bremy, peintre-graveur (1591-1611); Matheus Merian, peintre et graveur à la pointe, élève de Dietrich Meyer de Zurich (1593-1651); Caspar Merian, fils du précédent; Rodolphe Meyer de Zurich (1605-1638); Conrad Meyer, fils de Dietrich Meyer, peintre-graveur qui a laissé plus de mille pièces (1618-1689); Beutler, peintre paysagiste et graveur du dix-septième siècle; Matheus Thurneysen, de Bâle, l'auteur d'un Laocoon fort réputé; Wirz, de Zurich (1640-1709); les frères Borner de Lucerne, graveurs-médailleurs, qui ont travaillé entre 1650 et 1730; Krauer, de Lucerne, graveur de monnaies (mort en 1720); Ochs, de Berne, graveur sur pierres fines, né en 1671, Füessli (1677-1736); Dussier ou Dassier, de Genève, élu au grand conseil en 1778; Frei, de Lucerne, célèbre graveur à la pointe, qui a laissé des œuvres qui forment deux volumes (1681-1752); Stetter, de Berne, peintre-graveur, mort en 1708; Starklin, né à Kamm, canton de Zoug, en 1684, mort à Augsbourg en 1736; Hedlinger, de Schwitz (1691-1769); Herliberger, né à Zurich en 1697, graveur à la pointe, élève de Picard; Lautherburg, peintre-graveur, de Bâle (1698-1768); les frères jumeaux Liotard, nés à Genève en 1702; Meyer de Kronau, de Zurich (1703-1785); Bullinger, né en 1713; Schwendimann, médailleur, né à Ébikon en 1721, mort assassiné à Rome en 1786; Aberli, de Zurich, peintre paysagiste graveur (1723-1786); Samson, de Bâle, né en 1729; Gessner, graveur et écrivain célèbre, né à Zurich en 1730, mort en 1787; Merikofer, de Frauenfeld, né en 1729; les deux Zink; de Michel, né à Bâle en 1737; Schellenberg, de Zurich (1740-1806); Halzhall; Pfenninger, de Zurich, vers 1749; Lacroix, né à Payerne, canton de Berne, vers 1751; Ducroc, qui a travaillé en Italie; Lips, qui a laissé quatorze cent quarante-sept pièces (1758-1817); Hess, de Zurich, dont l'œuvre se monte à quatre-vingts sujets (1760-1800); Topffer, de Genève, peintre-graveur, père du célèbre romancier (1766-1847); Falkeisen, de Bâle (1768-1814); Schenker, de Genève, du dix-huitième siècle; Michel Liotard, également du dix-huitième siècle; Hegi, né à Zurich en 1775, graveur-dessinateur, qui a excellé dans la reproduction des costumes du moyen âge; Esslinger, de Zurich, graveur à la pointe vers 1793; Forster, né au Locle en 1790, bon graveur au burin. (*François Ier et Charles V à Saint-Denis*, d'après Gros, les *Trois Grâces*, d'après Raphaël, etc.); Harlimann, de Zurich, graveur d'aqua-tinta du dix-huitième siècle; Deville, à Genève (1800-1858); Bahn, de Zurich; Schall, de Saint-Gall; Merz; Schenker, de Genève; Brunnet, d'Ébikon; Frenet, de Lucerne; Salathé, à Paris; Gelhaar, Cherbouis, Falkeisen jeune, à Bâle, et les frères Girardet sont les graveurs suisses d'estampes du dix-neuvième siècle, et Bovy, Veilhard, Topffer, Veder et Mertz, des graveurs-médailleurs actuels.

L'école de la peinture suisse religieuse moderne, connue sous le nom de l'école de Stanz, représentée par les frères Deschwanden, appartient encore à l'influence allemande; c'est celle de la tendance idéale chrétienne d'Overbeck.

Après que le père de la peinture paysagiste suisse, Félix Meyer de Winterthur (1653-1713), eut introduit ce genre dans son pays, Genève vit se former une école où l'influence française est prédominante, mais dont un des plus célèbres coryphées, le regrettable Calame, et ses élèves montrent cependant les qualités comme les défauts de l'école allemande moderne, particulièrement de la branche de Dusseldorf. L'influence française a produit des résultats satisfaisants par l'apparition de deux météores, Louis-Léopold Robert, de la Chaux-de-Fonds, près Neuchâtel, élève de David (1794-1834), et Weidemann, élève de Winterthur, qui est malheureusement mort trop tôt pour avoir pu atteindre à la perfection. Quant à l'influence de la peinture française durant le dix-huitième siècle, elle a été moins heureuse, et celle de l'Italie n'a pas même laissé la moindre trace.

Ce que la Suisse française peut revendiquer pour son École, c'est une *peinture sur émail à base de métal, avec des couleurs minérales tendres opaques*, car si quelques peintres de Limoges et particulièrement Jean Toutin, de Châteaudun (1632), avaient déjà trouvé à remplacer, comme la fille du célèbre orfévre Dinglinger,

à Dresde, les couleurs translucides des émaux des fabriques de Limoges par des couleurs opaques mais aussi vitrifiables et qui imitaient sous quelques rapports la peinture à l'huile en miniature, c'est *Bordier, Petitot,* et après eux *Rouquet, de la Chana et Thouron*, qui l'ont portée au plus haut degré de perfection. Si Petitot n'en fut pas l'inventeur, il améliora tellement l'emploi de ces couleurs et porta l'exécution de cette peinture à une hauteur qui assure à son pays la première place dans l'art de peindre *sur émail dur*[1] *à base de métal, avec des couleurs opaques très-tendres.*

L'école génevoise paysagiste, déjà mentionnée plus haut, a été, pour ainsi dire, fondée par J.-P. de la Rive, de Genève (1753-1817), qui lui-même, à cause de la nature de son talent, n'a pas contribué par son savoir, mais uniquement par sa position, au succès de cette jeune école. De la Rive, qui était paysagiste classique, un imitateur ardent, mais fort médiocre de Claude Lorrain, ne pouvait exercer aucune influence sur la peinture naturaliste, que l'on ne peut acquérir que par des études sérieuses de la nature et des maîtres hollandais ; lancé lui-même dans le genre conventionnel, il a dû subir plutôt la nouvelle conception artistique que la diriger. Le chevalier *Facin*, né à Liége et mort à Genève vers la fin du dix-huitième siècle, est l'autre artiste à qui l'école de cette ville doit aussi beaucoup. C'est lui qui y fonda, vers 1779, une académie de dessin d'après le modèle vivant. Facin lui-même était dépourvu de talent et n'a rien laissé qui mérite d'être mentionné.

A. D.

[1] L'émail sur lequel il peignait était *dur* et d'une fusion lente, mais les couleurs qu'il employait à la manière de la peinture en miniature, *au pointillé*, étaient très-tendres ou saturées de *fondants*. Elles entraient en fusion avant l'émail du fond. En regardant ces peintures contre le jour, on aperçoit parfaitement le travail du pinceau. Les successeurs de Petitot se sont servis d'un émail plus tendre, nommé *pâte*, qui entre en fusion en même temps que les couleurs. Là, le travail du pinceau disparaît; une fusion égale marie plus intimement les fondants des couleurs d'émail avec l'émail du fond, qui sont tendres tous les deux, et l'imitation de la peinture à l'huile s'obtient plus complétement par ce procédé. En regardant contre le jour, les peintures des continuateurs de Petitot, on n'aperçoit *plus les trous occasionnés par le pointillé*. De la Chana a commencé ce changement et Thouron a exécuté déjà ainsi toutes ses peintures. La vérité et le beau coloris des chairs a dû grandement gagner par cette nouvelle méthode.

PARIS — IMP. Vᵉ POITEVIN RUE DAMIETTE. 2 ET 4.



École Allemande. *Peinture religieuse.*

WILHELM DE HERLE

NÉ VERS 1320. — MORT VERS 1378.



Rien ne prouve que Wilhelm de Herle, de l'*école colonaise* et auteur d'un grand nombre de remarquables tableaux exécutés à Cologne entre 1358 et 1372, soit le même que le maître Wilhelm dont parle la *Chronique du Limbourg*[1] de l'année 1380, là où elle dit que : « dans ce temps vivait à Cologne un peintre du nom de Wilhelm, connu pour le meilleur maître de toute l'Allemagne, et qui peignait tout homme, quel qu'il fût, comme s'il était vivant. » La *Chronique* aurait-elle mentionné comme existant encore en 1380 un artiste déjà décédé avant 1378, et peut-être même déjà mort en 1372, puisque aucune date postérieure n'a pu être recueillie sur ses œuvres? Le doute est d'autant plus justifié qu'il existait alors un autre grand peintre colonais du nom de Wilhelm : Wilhelm de Berghausen ou Bergerhuysen, dont il est fait mention en 1424 dans un rescrit de l'empereur Sigismond. (*Securis adradicem posita*, par Bossart. Bonn; 1687, page 206.) On voit aussi figurer le nom de cet artiste dans la liste des sénateurs des années 1415 à 1418, comme l'élu de la corporation des peintres, et dans un

[1] *Fasti Limpurgenses. Das ist : Eine wohlbeschriebene Chronick von der Stadt und den Herren zu Limpurg auff der Lahn.*

rescrit du roi, plus tard l'empereur Sigismond, daté de la ville d'Ofen de l'année 1424 (*Citatio regis Sigismundi contrà senatum et certos cives colonienses emanata*) concernant les affaires des israélites établis à Cologne.

M. Merlo a trouvé aussi dans les actes publics quatre autres artistes colonais du nom de Wilhelm, dont trois peintres sur vitraux, de 1298, de 1482 et de 1579, et un peintre à l'huile de 1628.

Quant au nom de Herle, qui est à la fois celui d'un grand village à trois heures de marche d'Aix-la-Chapelle, dans le pays de Falkenbourg, aujourd'hui Luxembourg, et d'une seigneurie près de Cologne. il paraît avoir appartenu à toute une famille; on voit figurer ce nom dans les archives des années 1365, 1383 et 1384, à la suite des Johannes, des Tillemans (1371. *Laura liber III Gertrudis filia quondam Tilmani, filii quondam Bertrami armificis et Abelo armifex ejus maritus,* etc.) et des Mathieu. La première mention que fournissent ces mêmes documents sur maître Wilhelm de Herle est celle de l'année 1358; un enregistrement d'achat de maisons au profit de : « *Wilhelmo de Herle et Jutte eius uxori.* » D'autres documents des années 1370, 71 et 72, dans lesquels il est encore question de : *Wilhelmus de Herle*, *pictor*, *et Jutta eius uxor*, sont suivis d'une pièce de 1378 qui démontre que dame Jutta avait déjà remplacé son cher maître défunt par le peintre Hermann Wynrich de Wesel. On a aussi trouvé dans ces archives des années 1370 à 1378, que douze paiements ont été faits à notre artiste, qui y est désigné sous la dénomination de *magister Wilhelmus* et aussi simplement sous celle de *pictor*.

Les documents des années 1370 et 1371 se rapportent à des placements d'argent en rentes viagères que le peintre, dont les affaires paraissaient florissantes, effectua sur sa propre tête et sur celle de sa femme Jutta. On en trouve une de dix marcs d'argent contractée par *Peter*, de la rue dite *Beggergasse*, et trois autres de six, seize et douze marcs, assurées contre la jouissance de deux habitations dans la *Schildergasse* (rue des Peintres), et d'une maison « *au Greifen* » de la même rue, habitée par le peintre *Reinkin.* On trouve encore la mention d'une rente de douze marcs contractée envers maître Wilhelm et sa femme par le peintre *Johannes de Flore.*

Maître Wilhelm vivait à une époque où l'école colonaise avait déjà produit un très-grand nombre de peintres, dont les plus anciens connus par leurs noms recueillis dans les registres de paroisse (*Schreinbücher*) actuellement réunis aux archives du tribunal, sont : Ludwig (1175), Johannes le miniaturiste (1115), Engelbert (1220), et Johann ou Hans de Köln (Cologne), en 1301, le célèbre artiste établi à Chemnitz.

Il s'agit ici de vrais artistes peintres mentionnés comme *pictores* et aussi, en vieil allemand, sous le nom de *meilres*, et non pas de peintres de boucliers, d'écussons et d'enseignes, qui figurent dans les documents publics de Cologne sous la dénomination de *clipeatores* (tiré de *clipeus,* bouclier), et qui habitaient dans cette ville la rue des Peintres (*Schildergasse*, orthographié dans ces actes : *Schildergazzin*), qui figure ordinairement sous la dénomination de *platea clipeatorum* et *platea clipeorum.* Ces peintres, appelés alors *schilder* (mot que l'on trouve traduit dans les glossaires du moyen âge par *pictor scutorum* ou *clipeorum*), sont d'une origine, chez les peuples germaniques, qui remonte aux temps antéhistoriques. C'est de *schilder* que dérive le verbe *schildern,* dépeindre.

J'ai déjà fait observer ailleurs que le bouclier a joué un rôle fort important chez les peuples du Nord, où il fut la cause de la création d'une peinture originale avant l'influence étrangère. C'est aussi sur le bouclier germain qu'il faut rechercher le premier germe de l'esprit féodal, dans sa manifestation plastique, et l'origine des armoiries. Tacite dit déjà (*De Moribus Germanorum*), « que les Allemands peignaient leurs boucliers de belles couleurs vives et avec grandes variations. » Ces peintures étaient en quelque sorte des hiéroglyphes qui représentaient les actions d'éclat du chef à qui l'arme appartenait, et la coutume, chez ce

Wetzlar, imprimé chez Georg Ernst Winckler en 1720. La première édition de cette *Chronique* n'a été publiée qu'en 1617. L'article sur ce maître Wilhelm (Guillaume) a passé dans le : *Prodromus Historiæ Trevirensis* de Hontheim, tome I, page 1101, ainsi que dans la *Chronique dominicaine* de Francfort-sur-le-Mein, écrite par Pierre Herp.

peuple, à rappeler leurs prouesses par l'image sur le bouclier, a donné l'origine, répétons-le, aux mots de peintre en vieil allemand : *Schilderer*, et de peindre, *schilderen*, qui tous les deux dérivent incontestablement de *Schild* (bouclier). Comme les actions d'éclat ainsi peintes, soit sous la forme exacte ou allégorique de l'ennemi ou du monstre vaincu, ne pouvait glorifier que celui qui les avait accomplis et ne rejaillissaient d'aucune manière sur ses enfants, ce commencement d'armoirie n'était point héréditaire ; le fils devait à



C. DELTAIS D. W. DE HERLE P. J. GUILLAUME S.

LA SAINTE VÉRONIQUE AU SUAIRE (du musée de Munich)

son tour conquérir, par un fait d'armes, le droit d'en avoir, c'est-à-dire de pouvoir *peindre son bouclier;* sans cela, il restait confondu dans la foule, et, comme dit encore Virgile : *Parma inglorius alba.* Il paraît que le rouge et le vert étaient les couleurs favorites des Germains en général et des Francs en particulier, tandis que le rouge et le bleu étaient préférés par la race gauloise, différence qui se retrouve même plus tard dans les émaux et les manuscrits de ces deux peuples. Les Francs avaient aussi l'habitude de peindre en rouge leurs longues chevelures, dont ils avaient la majeure partie nattée et ramassée sur la partie antérieure de la tête, où elle formait une défense, puisque le casque n'était porté chez eux que par les chefs. Ceux-ci, comme les Saxons, avaient les boucliers peints probablement de la même manière que plus tard les Normands, dont nous connaissons le caractère par les tapis de Bayeux.

Si le passage de la *Chronique du Limbourg*, de l'année 1380, n'est pas rédigé en vue de notre maître, il lui est applicable dès que l'on compare ses œuvres avec ce qui avait été fait avant lui, aussi bien en Italie qu'en Allemagne, car il n'existe guère de tableau où la tendance du nouvel art chrétien ait trouvé une meilleure expression dans sa délicieuse naïveté. Les œuvres de maître Wilhelm, entièrement antirationalistes, se distinguent particulièrement par un coloris profond et tendre à la fois, par des contours fondus et noyés, et par une mollesse de touche agréable ainsi que par des figures idéalisées qui placent quelques-uns de ses tableaux parmi les œuvres vraiment hors ligne, et où presque rien n'accuse des réminiscences antiques, ni byzantines, si ce n'est parfois le fond doré.

Exécutés en détrempe, soit sur panneau, soit sur toile collée ou enchâssée, les tableaux du maître de Herle ne sont pas tous sur fond doré, comme le prouve la *Vierge couronnée et portant l'enfant Jésus*, représentée à la page 7 ; charmante composition sur panneau de trois pieds de hauteur sur un pied et un quart de largeur, dont le fond en *rouge* est seulement parsemé d'ornements-fleurs d'or, ainsi que le *Christ et la Madeleine dans un jardin* du musée de Munich.

La plus ancienne œuvre *attribuée* à cet artiste, mais dont la date ramène les doutes mentionnés plus haut, est la peinture murale au-dessus du monument érigé à l'archevêque de Trèves, Cuno de Falkenstein (mort en 1386), à l'église Saint-Castor, à Coblence. On y voit aux pieds du Christ en croix, à gauche la Vierge et saint Pierre, à droite saint Jean l'évangéliste et saint Castor, ce dernier tenant le modèle d'une église. L'archevêque Cuno lui-même, représenté en prière, les mains jointes et agenouillé au pied du Rédempteur, montre encore le type de convention de l'époque artistique précédente, mais la Vierge et saint Jean expriment bien leur douleur par des gestes animés. Comme cette peinture, — fort mal reproduite dans les *Denkmale deutscher Baukunst* de Moller, — a été restaurée et a perdu en grande partie son caractère primitif, il serait téméraire d'en formuler un jugement net; mais on doit cependant reconnaître qu'elle est très-inférieure à ce que le maître a laissé en tableaux sur panneaux. C'est probablement une composition exécutée en grande partie par ses élèves. Comme Wilhelm de Herle paraît être décédé la même année que l'archevêque de Trèves, il est même probable qu'il n'a pas contribué à cette œuvre.

Plusieurs parties de l'ancien retable de l'église Sainte-Claire, à Cologne, actuellement dans la chapelle de saint Jean, à la cathédrale de cette ville, et également attribuées à Guillaume de Herle, sont plus dignes de lui et tranchent grandement sur les parties peintes par ses élèves. Le *Massacre des Innocents*, l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Nativité*, l'*Annonciation aux bergers*, l'*Adoration de l'enfant Jésus*, l'*Adoration des mages*, la *Présentation au temple*, la *Fuite en Égypte*, le *Retour en Judée* et le *Christ enseignant*, ainsi qu'au-dessus, les douze compositions peintes sur bois qui représentent des scènes de la Passion et des événements après la mort du Christ, tels que la *Résurrection*, la *Délivrance des âmes des limbes*, l'*Ascension*, etc., tout cela porte l'empreinte de la main du maître lui-même; tandis que les compositions à l'extérieur des vantaux, exécutées sur toile et représentant : le *Christ en croix*, la *Vierge* et *saint Jean l'évangéliste*, six figures de saintes : *sainte Madeleine*, *sainte Élisabeth de Thuringe* nommée en France Élisabeth de Hongrie, *sainte Catherine*, *sainte Agnès* et *sainte Barbara*, le *Christ dans la tombe*, et six autres saints : *saint Antoine*, *saint Ludolphe l'évêque*, *saint François*, *saint Jean-Baptiste*, *saint Nicolas de Bari* et *saint Laurent*, indiquent une œuvre d'artiste inférieur. Ce retable contient aussi les douze apôtres en bois sculpté, poli et peint sur un fond d'or poli en polychromie, genre de sculpture décorée que l'on désigne en Espagne sous le nom de *estofado*. Les têtes des femmes, exécutées par le maître lui-même, sont caractéristiques par leur expression de douceur et de beauté, par leur forme plus ronde qu'ovale et par le calme angélique qui règne dans les traits. Les ailes des anges ont aussi le cachet du quatorzième siècle; elles sont rondes, courbées et emplumées. Cette composition, reproduite par Neuer, de Munich, au moyen de la gravure sur bois, dans l'*Histoire de l'Art allemand* du comte de Razinski, tome I, page 69, avec la suscription peu exacte de : *Autel de Cologne*, *de l'année* 1300, montre parfaitement le talent du maître dans toute sa souplesse.

Le musée de Berlin possède un tableau (n° 1224) qui a des analogies avec le précédent. Il est divisé en trente-quatre compartiments qui offrent des épisodes de la vie du Christ et de la Vierge, depuis l'*Annonciation* jusqu'au *Jugement dernier;* ce sont d'admirables échantillons de la peinture délicate, animée et vive de Wilhelm, dont la main se reconnaît à première vue par la légèreté des contours.



LE CHRIST ET LA MADELEINE AU JARDIN (du musée de Munich).

La sainte Véronique au suaire (sudarium sanctum. Vera-Icon) du musée de Munich représente peut-être le mieux la manière de ce maître sous le double rapport de la conception et de l'exécution; il y a peu de ses tableaux où les contours perdus, le coloris chaud et l'expression de tendresse se montrent plus accentués que dans cette œuvre, provenant de la galerie Boisserée et qui a été lithographiée par Strixner, artiste dont l'ignorance des styles l'a entraîné à le faire figurer parmi les productions byzantines, quoiqu'il n'eût absolument rien de commun avec les peintures de l'école du Bas-Empire, ni même avec celles des imitateurs italiens de cette école. Le même tableau avait été déjà reproduit dans la première livraison des *Antiquités et arts aux bords du Rhin*, de Goethe.

Une autre *Sainte Véronique au suaire*, celle de la galerie nationale de Londres, exposée à côté de la magnifique composition Van Eyck, est aussi belle que celle du musée de Munich; c'est particulièrement la tête de la sainte qui porte les traces de la main de ce grand maître, auteur aussi des neuf figures de grandeur naturelle peintes dans une des salles de l'hôtel de ville, à Cologne, et qui ont été depuis quelques années débarrassées d'une couche de badigeon sous laquelle elles avaient disparu. Le texte avec les dessins de deux de ces figures les mieux conservées, publiés dans l'*Histoire des Arts* de Schnase (tome VI, page 425), confirme l'attribution et les paiements mentionnés plus haut. Le numéro 175, au musée de Berlin, un triptyque sur fond doré, *Vierge avec l'enfant Jésus assis dans une prairie avec sainte Dorothée qui offre à l'enfant divin une corbeille de fleurs*, est un tableau non moins remarquable; il représente en outre, sur l'aile droite, *sainte Elisabeth de Thuringe couvrant un pauvre de son manteau*, et sur l'aile gauche, *sainte Agnès*.

Le Christ en croix de la collection Ertborn, à Utrecht, recueilli dans cette ville en 1829, est également attribué à maître Wilhelm. C'est un tableau exécuté entre 1344 et 1363, sur la commande de Heinrich de Rhyn, archidiacre de l'église de Saint-Jean d'Utrecht, donateur qui est mort en 1363, comme le dit l'inscription suivante ajoutée après son décès:

« *Anno domini MCCCLXIII in crastino sancti Bonifacii et sociorum ejus, obiit Henricus de Reno ejus ecclesiæ præpositus et archidiaconus istiusque altaris fundator. Orate pro eo.* » Ce tableau a été reproduit dans le *Messager des Sciences et des Arts* de l'année 1830, page 399.

La peinture murale de la sacristie de Saint-Séverin, à Cologne, que Kugler attribue encore, dans son *Histoire des Arts*, à maître Wilhelm, est trop mal restaurée ou plutôt trop massacrée pour qu'il soit possible d'y reconnaître la main d'un maître quelconque, et un petit tableau de la galerie de Saint-Maurice de Nuremberg, une *Vierge avec l'enfant Jésus tenant des fleurs de pois,* peint sur fond doré, me paraît attribué à tort à l'artiste qui nous occupe ici, quoique Passavant (V. Schor's Kunstblatt, n° 88 de 1841, p. 67) le lui ait attribué aussi. La madone est peinte sur fond doré, à mi-corps, et portant sur ses bras l'enfant Jésus.

Un grand tableau au musée de Cologne, le *Christ en croix avec les apôtres saint Jacques, saint André, saint Pierre, saint Jean, saint Paul* [1], *saint Barthélemy, saint Thomas et saint Philippe*, tous richement nimbés, est particulièrement intéressant à cause de deux ornements gothiques, reproduits à la fin de cette notice, et dans lesquels on s'obstine à voir les monogrammes du maître, quoique, selon moi, cette composition soit loin d'accuser sa peinture. Le numéro 12 de ce même musée, un triptyque que l'on attribue avec plus de raison au maître de Herle, représente encore une *Vierge avec l'Enfant*, dont la main droite caresse le menton de sa mère, tandis que la main gauche tient un chapelet. Les cheveux de la Vierge, qui a dans l'autre main une fleur de pois, sont d'un blond rougeâtre et les doigts fort minces. Les numéros 13, 14 et 15 de cette même galerie, tous des *Crucifiements* avec grandes compositions, me paraissent également fort douteux. Il existe encore un grand nombre d'autres tableaux de l'école colonaise de la même époque, tous attribués à Wilhelm, mais dont la plupart, quoique peints dans sa manière, sont loin de posséder les qualités qui distinguent ses œuvres; — le coloris y est moins chaud, les contours sont plus arrêtés, plus durs, et l'expression des figures est moins idéale.

Un petit *Christ en croix*, de la collection Dietz, révèle par contre beaucoup de qualités qui peuvent justifier l'attribution de cette peinture au maître de Herle, si toutefois elle n'a pas été exécutée par Wynrich de Wesel, peintre colonais de grande réputation, très-rapproché de la manière de maître Wilhelm et qui fut élu cinq fois membre du conseil communal de la ville de Cologne, de 1398 à 1414 (époque où Wilhelm était mort et où la veuve de celui-ci était déjà remariée avec Wynrich). On attribue encore à Guillaume de Herle le petit autel de la collection Lanaulx, à Coblence, une *Véronique* appartenant au docteur Dorwagen, à Cologne (provenant de la collection du docteur Kerp), et un petit triptyque de la galerie Beresford Hope, en Angleterre.

(1) Anachronisme, puisque saint Paul ne s'est converti qu'après la mort du Christ.

Si on considère l'influence que cet artiste a exercée sur la peinture en général, on est autorisé à lui accorder une place presque aussi prédominante que celle que maître Stéphan Lothener ou Lochner occupait plus tard dans l'école colonaise. C'est maître Wilhelm qui avait conservé intacte et fait prédominer, dans son école, la tendance idéale et chrétienne que les peintres flamands de Bruges et de la cour des ducs de Bourgogne, tous formés par l'école colonaise, avaient remplacée déjà en partie par le naturalisme, car on ne connaît guère de tableau de cette époque encore peint dans la tendance colonaise, que le grand



VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS (de la collection Merlo, à Cologne).

retable de la Chartreuse, à Dijon, qui a été exécuté d'après la commande de Philippe le Hardi, de 1392 à 1410, par le peintre allemand ou flamand Bruderlein ou Broederlin, et non pas Broederlam, comme l'écrit Waagen, et dont le nom figure déjà dans les archives de Lille de l'an 1350.

Le style ou plutôt la conception idéaliste de cette période, où les tableaux ont cependant plus de caractère épique que lyrique, était arrivée à son apogée, à Cologne, vers la seconde moitié du quatorzième siècle, alors que Wilhelm y était prédominant, puisque personne mieux que lui ne savait exprimer la quiétude, la pureté morale, le calme spirituel engendrés par la foi et élevés alors à des aspirations qui étaient loin encore des doutes de l'époque de la Réforme, amenée par la corruption du clergé et le relâchement de la discipline dans les couvents.

L'influence de ce style ne s'est arrêtée ni à la peinture murale ni à celle des tableaux; on la retrouve aussi dans les miniatures, comme le prouvent le missel hollandais de la bibliothèque de Berlin, provenant d'une duchesse de Gueldre (1415), ainsi que plusieurs autres livres illustrés de cette époque. Ce style, on le retrouve encore durant quelque temps dans le Hanovre, et particulièrement en Westphalie, où le Wynrich déjà mentionné paraît l'avoir implanté. La *Sainte Dorothée* et la *Sainte Ottilie*, provenant du monastère de Soest et actuellement au musée de Münster, ainsi que les tableaux de Saint-Michel, à Lunebourg, conservés au musée de Hanovre, démontrent de quelle manière absolue cette influence s'est fait sentir dans le Nord.

AUGUSTE DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Les peintures attribuées avec plus ou moins de certitude à maître Wilhelm, sont :

COLOGNE, au MUSÉE. — Nos 12 à 15 du catalogue de l'année 1862. *Christ en croix* avec huit saints. — *Vierge avec l'Enfant* et trois *Crucifiements*.

A la CATHÉDRALE. — Retable provenant de l'église de Sainte-Claire.

A l'ÉGLISE DE SAINT-SÉVERIN. — Peinture murale.

A l'HÔTEL-DE-VILLE. — Douze figures en grandeur naturelle.

A la COLLECTION MERLO. — *Vierge avec l'enfant Jésus*, sur fond rouge, reproduit à la page 7.

A la COLLECTION MEYER (vendue). — Une *Véronique*.

BERLIN, au MUSÉE. — Plusieurs tableaux et plusieurs triptyques.

MUNICH, au MUSÉE. — *La sainte Véronique*, reproduite à la page 3. — La majeure partie des douze tableaux provenant de la collection Boisserée-Bertram; ils ont été lithographiés par J.-N. Strixner. *L'Annonciation.* — *Le Christ dans le jardin des Oliviers.* — *La Visitation.* — *La Naissance.* — *L'Adoration.* — *Sainte Véronique.* — *Le Christ et la Madeleine au jardin* (voir les gravures aux pages 1 et 5, etc., etc.). Quelques-uns de ces tableaux doivent cependant être classés dans l'école du Haut-Rhin créée par Schongauer.

NUREMBERG, à la GALERIE DE LA CHAPELLE DE SAINT-MAURICE. — Plusieurs tableaux.

FRANCFORT-SUR-LE-MEIN, à la GALERIE PREHM. — Deux petits tableaux.

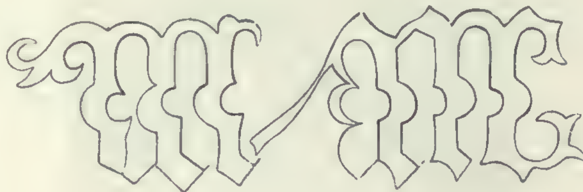
COBLENCE, à L'ÉGLISE DE SAINT-CASTOR. — Peintures murales.

CLÈVES, à la COLLECTION BESSEL. — Une *Immaculée Conception.*

UTRECHT, à la COLLECTION ERTBORN. — Un *Christ en croix.*

LONDRES, à la GALERIE NATIONALE. — Une *Véronique.*

Voici des lettres ou ornements recueillis sur un tableau du musée de Cologne, dans lesquels on a cru reconnaître (à tort, selon moi) le monogramme de maître Wilhelm.



Paris. — Imp. Vve P. TE[illegible], rue Dumiette, 4 et 6.



École Allemande. *Peinture religieuse et Portraits.*

STÉPHAN LOCHNER

NÉ VERS 1390. — MORT EN 1451.



Pour le plus grand nombre des peintres, même pour ceux d'un véritable talent, qui déjà pendant leur vie n'ont pas eu d'historiographe ou dont la position exceptionnelle, à défaut d'originalité, a eu son influence marquée sur une branche sinon sur toute leur École, la tâche d'écrire ces biographies et même de simples notices concernant seulement la carrière artistique et l'œuvre, offre de grandes difficultés. Il y a de ces peintres qui, malgré de nombreuses compositions pourvues de leur signature et répandues dans beaucoup de musées, n'ont laissé à l'écrivain occupé à rassembler des documents sûrs pour la rédaction de leur histoire, qu'un nom sans date de naissance ni de mort, sans désignation de localité natale ni de celles où ils ont travaillé. C'est pourtant à de tels quasi-anonymes que le biographe s'attache de préférence; lui, comme le voyageur qui précède

le pionnier de la civilisation dans les pays encore inexplorés, aime avant tout à découvrir ce qui demande le plus de recherches.

Gardons-nous bien d'imiter la regrettable négligence de nos pères; ne laissons jamais plus passer le temps favorable à la récolte des documents contemporains si indispensables à toute biographie d'un artiste que la mort a enlevé au milieu de ses travaux ou à la fin d'une carrière honorablement remplie. Le maître qui nous occupe ici fait partie des artistes dont la vie est presque restée inconnue, malgré l'influence considérable de leurs œuvres sur la marche de leur École.

Après la mort de Wilhelm de Herle, vers 1378, la manière de ce peintre était restée prédominante dans *l'École colonaise* jusqu'à l'avénement de son plus grand artiste, maître Stéphan (Étienne) Lochner, selon la lecture de l'archiviste docteur Ennen, ou Lothener, selon celle de M. Merlo, — né à Constance, mort à Cologne en 1451, ville où, selon toute apparence, il était venu se fixer fort jeune encore et avait acheté, à son nom et au nom de sa femme Lysbeth, *une part* de maison, en 1442. Si l'on rapproche la date de la mort de Herle de celle de Lochner, dont les parents étaient originaires de Mersebourg, on ne peut admettre que l'un ait été l'élève de l'autre, mais il est incontestable que les premières œuvres de maître Stéphan, parmi lesquelles se signale sous ce rapport *la Madone à la haie de fleurs*, montrent l'influence des tableaux de l'ancien chef de l'École du Bas-Rhin.

Si le père de Stéphan a été peintre aussi, ce que l'on ignore, il aurait appartenu à l'École basse saxonne. Les villes de Halberstadt, de Quedlimbourg, d'Eisleben, de Mersebourg, etc., faisaient toutes partie du district qui a joué un si grand rôle dans le développement de l'art allemand. Des documents constatent que les magistrats de Cologne sont intervenus en 1448 et en 1451 auprès de ceux de la ville de Mersebourg, à la demande de maître Stéphan, pour obtenir la conservation à son profit des propriétés de ses parents défunts. La réputation de Stéphan Lochner avait encore rapidement grandi après sa mort : ne voit-on pas, au commencement du seizième siècle, où la peinture, même dans l'École allemande, s'était déjà si grandement transformée, un artiste de la valeur de Dürer, visiter à plusieurs reprises, comme on ne visite guère qu'une relique ou une œuvre universellement réputée, le triptyque du maître colonais, précieusement conservé sous des volets et sous des rideaux? « Item. — Donné deux pfenninge d'argent pour l'ouverture des volets du tableau fait par maître Stéphan à Cologne, » inscrit Albert Dürer dans son journal de voyage de 1520, et M. Merlo a prouvé dans son *Köelnische Künstler*, pages 99 et 100, que le maître de Nuremberg a visité à Cologne le tableau de Stéphan à *plusieurs reprises* [1]. Ce retable, composé de cinq compartiments *déjà peints à l'huile*, et placé depuis 1810 dans la chapelle de Sainte-Agnès à la cathédrale, avait orné la chapelle de l'hôtel de ville dont la construction était entièrement achevée en 1426. C'est une chapelle qui fut élevée sur l'emplacement de la synagogue après que l'intolérance religieuse eut amené l'expulsion de tous les juifs de la ville et que ces malheureux eurent préféré périr, en se brûlant avec leurs familles et leurs biens, que d'errer sur la terre étrangère. Ils mirent en 1349 le feu au quartier et périrent stoïquement dans l'incendie. Le peu d'entre eux qui survécurent à cet effroyable catastrophe furent ou massacrés ou chassés et dépouillés de leurs biens.

La valeur artistique des ouvrages de maître Stéphan a été appréciée à toutes les époques. En 1572, Georges Braun en parle déjà avec admiration dans sa description de la ville de Cologne :

« Ex apposito (prœtoriæ domui) sacellum est, ubi quondam Judaeorum synagoga fuit... In quo tabula tanto artificio facta conspicitur ut eam excellentes pictores, summa cum voluptate contueantur. » — Gelenius (*De Magnis*, col. 633) dit encore en 1645 : « Pictura maioris aræ Deiparam et Sanctos Evangelicos magos, caeterosque Urbis tutelares exhibens, artifici et nominis celebritate solet in sui spectationem, artis eius admiratores Coloniam acere. » Le graveur Quad, qui travaillait à Cologne vers

[1] Sotzman, dans le *Deutches Kunstblatt* de 1853, numéro 6, est aussi d'avis que le tableau visité par Dürer est le même que celui qui est actuellement à la cathédrale.

1609, raconte dans son *Teutscher Herlichkeit* une anecdote sur Dürer qui se rapporte à ce même tableau. «J'étais occupé, » écrit-il, «il y a de cela dix-neuf ans, chez un vieux et respectable artiste, orfévre fort habile. Un jour mon hôte me parla du passage, dans cette puissante et célèbre cité *que je ne veux pas nommer*, du grand Albert Dürer de Nuremberg, à qui *les messieurs* (*Herren,* qualification donnée



L'ADORATION DES MAGES. — Vantail de gauche du triptyque à la cathédrale de Cologne.

alors à Cologne seulement aux bourgmestres et aux membres du Sénat) montrèrent, — plus par courtisannerie envers Maximilien que par déférence pour l'artiste, — une table peinte, en lui demandant son avis sur ce travail que Dürer, tout saisi par la beauté de l'œuvre, ne pouvait d'abord formuler en paroles. Ces messieurs lui dirent alors, et cela visiblement pour blesser son amour-propre d'artiste, que l'auteur du tableau, *l'un de ces hommes fantasques qui, malgré leur extrême pauvreté, se croient*

quelque chose, était mort misérablement à l'hôpital. « Ceci ne vous fait guère honneur, mes seigneurs, » répondit sévèrement Dürer ; « il vous sied fort mal de ne pas cacher une telle vilenie. On a laissé mourir dans le besoin un homme dont cette seule œuvre a donné plus de gloire à votre ville que tout le reste. » La date de 1589 que l'on trouve sur des gravures de Quad, entre autres sur les cartes numéros 45, 51 et 52 du *Fasciculus geographicus* de la publication de Johann Bussemacher de Cologne, démontre que c'est bien de cette ville que le graveur parle, et qu'il *ne veut pas nommer*, par considération pour les relations qu'il y avait conservées. (Voyez Merlo.)

On rencontre la première mention sur maître Stéphan et son épouse Lysbeth, dans un registre paroissial (Schreinurkunde) du 27 octobre 1442 ; c'est l'acte d'achat *de la moitié* de la maison Roggendorf, appartenant alors à l'ancien maître d'école de Saint-Laurent, le sieur Johann de Kurbeke, et qui était probablement celle située sur les remparts de la citadelle ou *Burg* (Scabinorum sententiarum 1495 die XV j Januarij : *Dat huyss gnant Roggendorp gelegen up der Burchmuyren by dem houe zo Bruwylre zoden clairen wert.*) puisque l'autre immeuble du même nom, situé rue de Saint-Géréon, se trouve mentionné en 1397 comme appartenant à Christophe Latue. La position de Lochner n'était pas alors ce qu'elle a été vers sa fin, puisqu'il pouvait solder intégralement le prix de cette partie de maison, peu importante il est vrai, et dont l'autre moitié était habitée par le brodeur d'armoiries Johann de Burnheim ou Bornheim, artiste considéré qui figure parmi les sénateurs des années 1439, 1442 et 1445. Selon le *Scabinorum Laurentie* de 1444, maître Stéphan avait déjà revendu à cette date la maison Roggendorf à Jacob de Syberch (Siegburg), pour s'installer dans une des deux maisons nommées le *Carbunkel* et l'*Alde Gryne*, acquises à l'aide d'un prêt de deux cent cinquante florins fait par Johann Hupe contre « dix florins du haut Rhin » d'intérêt annuel. C'est à cette époque que l'on a voulu attribuer l'achèvement du célèbre triptyque représentant les saints tutélaires de la ville de Cologne, dans l'*Adoration des mages*. C'est une erreur ; ce tableau date sinon de 1410, millésime que Wallraf a cru voir dans le monogramme, plus probablement de 1426, année de l'inauguration de la chapelle de l'hôtel de ville pour laquelle il avait été commandé. L'artiste fut élu[1] sénateur en 1448 par la corporation des peintres qui lui certifièrent à cette occasion « une honorabilité et une sagesse aussi grandes que l'était son habileté artistique. » C'est cependant à cette même date que commence le déclin de la fortune du ménage qui dut grever de nouveaux ses deux propriétés d'une dette de dix florins d'intérêt annuel, enregistré le 12 septembre 1448 au profit de maître Eberhert d'Egmont. Le nom de Stéphan Lochner se retrouve encore parmi ceux des sénateurs de 1451, mais il y est suivi de la lugubre croix qui indique la mort du maître dans le courant de la même année.

Ne doit-on pas être surpris de la coupable indifférence de la corporation des peintres et de celle des sénateurs d'une ville aussi florissante ? Laisser mourir un si grand artiste à l'hôpital, fin misérable dont la cause provenait sans doute d'une maladie longue et assez grave pour l'avoir rendu incapable d'exercer son art ! Le nombre de tableaux fort restreint, relativement à sa longue carrière, que Stéphan a laissés et que les musées allemands et anglais se sont disputés à des prix très-élevés, autorise à admettre cette hypothèse qui se présente encore sous des couleurs bien plus attristantes si l'on considère que le vieil artiste s'est trouvé seul vers la fin de ses jours puisque sa compagne n'est plus mentionnée dans les derniers actes ; elle était probablement morte quelques années avant lui et sans lui avoir laissé d'enfants.

La peinture la plus authentique, le chef-d'œuvre de maître Stéphan, c'est le célèbre triptyque déjà mentionné, composé, à l'intérieur, de trois tableaux et de deux autres peints sur le côté extérieur des volets ; le panneau central représente l'*Adoration des mages,* que la ville de Cologne avait adoptés pour ses tutélaires et dont elle croit posséder les ossements, reliques conservées à la cathédrale. — *La*

[1] Cologne, qui a eu à subir autant de révolutions intérieures que les villes italiennes et flamandes les plus turbulentes, s'était donné, après le bouleversement de 1396, un gouvernement plus démocratique, qui ouvrit le Sénat à tout bourgeois honorable désigné par l'élection de ses concitoyens.

Vierge, tenant l'enfant Jésus et assise au milieu de la composition, a gardé le caractère de divine candeur d'une mère immaculée que maître Wilhelm avait su exprimer avec tant de bonheur, et que les peintres religieux allemands paraissent seuls posséder le secret de représenter. Les deux rois agenouillés,



L'ADORATION DES MAGES. — Milieu du triptyque de la cathédrale de Cologne.

que l'on croit être des portraits, sont vraiment des figures magnifiques quant aux types et à l'expression; rien ici n'a le caractère primitif ni gothique; on croit voir une composition du seizième siècle, sous le rapport du modelé et du technique.

Où le sentiment du beau idéal éclate dans toute sa splendeur, c'est dans le panneau de gauche qui

représente *Sainte Ursule* et ses compagnes, tableau qui n'a qu'un seul défaut, l'uniformité des têtes des jeunes femmes du second plan, mais aussi quelles belles saintes! Le panneau de droite représente *Saint Géréon* et ses guerriers, tous en armes et armures. Ici la fidélité des costumes démontre une fois de plus l'influence que maître Stéphan paraît avoir exercée sur l'école de Van Eyck. Dans l'*Annonciation,* peinte à l'extérieur du volet gauche, on voit une vierge dont la tête est belle au-dessus de toute expression; elle a pour pendant un ange à longues ailes non moins beau qui décore le côté droit. Les draperies de ces deux figures, représentées à la première page de cette notice, confirment pleinement la tendance des plis anguleux dont il a été question plus haut. Un signe assez caractéristique, propre aux œuvres de ce maître, ce sont les petits points noirs au moyen duquel il a toujours formé les pupilles des yeux de ses personnages.

Après avoir fait ressortir les grandes qualités de la peinture de maître Stéphan, signalons-en les défauts. Ce sont d'abord les attaches des mains de femmes, ordinairement trop délicates; c'est ensuite la position des pieds, quelquefois manquée, et enfin une absence de goût dans le dessin des jambes, ordinairement trop écartées. Wallraf, le généreux fondateur et donateur du musée de Cologne, a cru à tort voir des *monogrammes* et *un millésime,* celui de 1410, dans certains signes qui se trouvent, quoique éloignés l'un de l'autre, sur le triptyque de la cathédrale, et dont la reproduction a été jointe ici à la fin des *Recherches et Indications.* C'est une supposition tout à fait inadmissible. Les dates acquises par les registres de paroisse ne permettent plus de faire remonter la création de ces tableaux au delà de l'année 1426, celle de l'achèvement de la chapelle de l'hôtel de ville, pour laquelle ils étaient destinés et commandés.

Stéphan Lochner et son école sont représentés au musée de Cologne par vingt-huit tableaux (n[os] 85 à 112), parmi lesquels on peut attribuer au maître lui-même tout au plus quatre, dont la *Madone à la haie de fleurs* ou *aux roses,* donné par M. Herweg, est le plus remarquable et le plus ancien [1] qui soit connu; on y trouve le sentiment de Herle, allié au naturalisme de maître Stéphan. Ce petit panneau, qui n'a que vingt et un pouces sur quinze, est malheureusement très-détérioré par des craquelures. Une *Présentation au Temple,* du musée de Darmstadt, daté de 1447 [2], et le *Jardin du Paradis,* à la galerie Prehn, à Francfort-sur-le-Mein, démontrent parfaitement, dès qu'on les met en comparaison avec la petite Vierge au musée de Cologne que celle-ci est plus ancienne. Le *Jardin du Paradis* est particulièrement beau et d'une finesse d'exécution qui approche de la miniature. On y voit lire la Vierge auprès d'une table dans une pose très-convenable, pendant que l'enfant Jésus, vêtu et assis au milieu des fleurs, joue du tympanon que lui présente une sainte; deux autres saintes femmes puisent de l'eau et cueillent des cerises. Le peintre y a représenté aussi saint Georges avec le dragon mort et un saint Michel, le tout sur fond de fleurs animé par des oiseaux au brillant plumage et clos de murs. C'est la composition où l'artiste a su allier d'une manière très-heureuse la noblesse et la douceur d'expression. *La Vierge à l'Enfant* du musée archiépiscopal de Cologne appartient à peu près à la même époque que le triptyque de la cathédrale. Quoiqu'elle soit de dimension colossale, on y retrouve le charme des petits tableaux. La donatrice agenouillée est le portrait de dame Élisabeth de Reichenstein, mariée en 1402, abbesse en 1452 et morte en 1485. Ce tableau, à juger par l'âge qu'indique le visage de cette femme, paraît peint vers 1410. Les fragments d'un autel de l'abbaye de Heisterbach, près Bonn; des *Apôtres,* provenant de la collection Boisserée et une *Annonciation,* et le *Christ dans le jardin des Oliviers,* au musée de Munich, ainsi que deux morceaux perdus par une mauvaise restauration, au musée de Cologne; des *Saints réunis* (n° 22), au musée de Kensington, à Londres, et quelques tableaux disséminés dans des collections privées, forment avec ceux dont la description vient d'être donnée, à peu près tout

[1] Voir page 204, *Manuel de l'Histoire de la peinture,* par Waagen, et le *Malerschule Hubert's Van Eyck,* par Hotho. Tome I, page 398.

[2] Un des personnages tient une tablette sur laquelle est inscrit: Ihsu Maria geit vns lven. Mit dem Rechtverdig Symeo. Der heltv; ich hy zeigen schoen. 1447. (Voir à la fin de la présente notice le fac-simile du millésime.)

ce que l'on peut attribuer avec sûreté à maître Stéphan lui-même, qui paraît aussi avoir exécuté les miniatures du livre de prières conservé au musée de Darmstadt, sous le numéro 1972, mais que je n'ai pas vu; elles représentent des scènes bibliques et légendaires, telles que l'*Annonciation*, la *Naissance*, le *Purgatoire* et des *Martyrs*. Comme ce merveilleux livre, qui provient de Cologne, porte la date de



L'ADORATION DES MAGES. — Vantail de droite du triptyque à la cathédrale de Cologne

1453, époque où le grand maître était déjà mort depuis deux ans, il est probable qu'un certain nombre des aquarelles a été peint par ses élèves. Waagen, qui en a donné la description dans le *Deutsches Kunstblad* de 1854, à la page 307, dit dans son *Manuel* que : « les réprouvés et les dix mille martyrs étonnent par la beauté et l'aisance des mouvements, par l'ampleur des formes et par l'excellence du dessin. Beaucoup de têtes sont d'une ravissante douceur, et celles des femmes surtout, d'une exquise morbidesse. » L'œuvre de maître Stéphan n'a pas été stérile; on peut suivre son influence directe durant plus de

quatre-vingts ans, et la tendance de l'école colonaise se retrouve encore aujourd'hui dans la peinture religieuse allemande si heureusement ressuscitée par Overbeck et Henri de Hess, et suivie dans l'école suisse par Deschwanden, et en France par Flandrin.

AUGUSTE DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

M. Merlo a consacré trente et une pages aux recherches biographiques du maître et à la description de ses tableaux, le tout publié dans ses *Kölnische Künstler*. Cologne, 1850. Pages 437 à 469. Vingt-deux pages y sont uniquement consacrées à la description du triptyque de la cathédrale. Ce même auteur a de nouveau parlé de maître Stéphan dans son : *Meister der altkölnischen Malerschule*. Cologne, 1852. Pages 108 à 129.

Le professeur Mosler, les docteurs Schlegel, Wallraf, le docteur Walfgang Müller de Königwinter, dans le catalogue du musée de Cologne (p. 17), le docteur Förster, dont l'article a été copié par Fiorillo à Goettingue et Waagen, dans son Manuel, ont tous traité ce sujet qui n'a pas été passé sous silence par Kugler dans son *Manuel de l'histoire de l'art*.

Waagen a joint à sa notice sur ce maître une reproduction, par la gravure au trait, du célèbre triptyque, que le docteur Görling a également donnée, ainsi que la *Madone à la haie de fleurs*, dans son *Histoire de la peinture*. Le docteur Schnase a en outre fait reproduire quelques tableaux de Stéphan dans son ouvrage, ainsi que M. Raps, à Cologne, des photographies qui sont dans le commerce et se vendent au musée de Cologne.

M. D. Levy a publié une chromolithographie de la *Vierge à la haie de fleurs*, qui a paru chez F.-C. Eisen, à Cologne.

Une *Sainte Catherine* et une *Sainte Madeleine*, gravures au trait sur acier, par G. Feldweg, ornent l'*Histoire de l'art allemand* par Ratzynski.

Quant aux tableaux universellement admis comme authentiques, en voici la liste :

Cologne. — Au musée. — *La Vierge à la haie de fleurs* ou *aux roses*.

Au musée archiépiscopal. — *Une Vierge colossale avec l'enfant Jésus*.

A la chapelle de Sainte-Agnès de la cathédrale. — Le célèbre triptyque représentant l'*Adoration des mages*.

Darmstadt. — Au musée. — *La Présentation au Temple*.

A la bibliothèque. — Des miniatures.

A Francfort-sur-le-Mein. — A a galerie Prehn. — *Le Jardin du Paradis*.

Londres. — Au musée de Kensington. — *Sainte Catherine*, *Saint Matthieu* et *Saint Jean l'évangéliste*.

Munich. — A la pinacothèque. — *L'Annonciation*; le *Christ dans le jardin des Oliviers*.

Paris. — Propriété de M. Baer, qui l'a cédée M. de Bernonville, *Une Vierge à l'Enfant*, attribuée par un grand nombre de connaisseurs à Stéphan. Ce tableau provient de la collection Weyer à Cologne.

Monogramme encore inexpliqué, recueilli sur le célèbre triptyque de la cathédrale de Cologne :



Millésime recueilli sur la *Présentation au temple*, au musée de Darmstadt :

1447 (1447)

Imp. Poitevin, Ve Éthiou-Pérou Sr.



Ecole Allemande. *Sujets religieux, Portraits, Animaux.*

MARTIN SCHONGAUER

NÉ ENTRE 1420 ET 1440. — MORT EN 1488.



Peu de peintres ont donné lieu à autant de controverses sur les divergences des dates de naissance et de mort, que le chef et fondateur de l'école allemande dite du Haut-Rhin; ces mêmes incertitudes se sont présentées dès que l'on a voulu classer ses œuvres, qui, au musée de Colmar, vers le commencement de ce siècle, étaient encore attribuées à Albert Dürer, et, chose bien plus étrange, même à Hans Holbein. On se demande comment il est possible que des personnes occupées habituellement de ces questions aient pu confondre les œuvres du maître gothique de Colmar avec celles du grand artiste augsbourgeois de l'époque de la Renaissance qui, ne se ressemblent et ne peuvent se ressembler en rien.

Maître Schongauer, peintre, graveur et orfèvre, surnommé Schön et Hipsch, deux mots allemands qui signifient beau et joli (*Hüpsch*, bien orthographié), est né entre 1420 et 1430, à Colmar, selon M. Goutzwiller, le rédacteur du catalogue du musée de cette ville, et en 1440 à Ulm, selon Waagen, tandis que Joachim de Sandrard (1675) l'a fait naître, on ne sait pourquoi, à Kulmbach, en Franconie. Le portrait authentique, peint à l'huile, dont la reproduction figure

ci-dessus, panneau qui, après avoir passé de la collection de M. Paul de Braun de Nuremberg à celle de M. le comte de Fries à Vienne, et se trouve maintenant arrivé à bon port, dans la pinacothèque de Munich, montre une armoirie et des inscriptions qui ont contribué à faire presque disparaître les incertitudes, car les armes « croissant de gueules dans un champ d'azur », c'est-à-dire en langage ordinaire, « un croissant peint en rouge cinabre sur fond bleu de ciel, » appartiennent, conformément à l'armorial Weigel, à la famille patricienne des Schongauer d'Augsbourg. Un autre portrait tout pareil se trouve à Sienne, et deux copies à Vienne et à Colmar. L'inscription placée au-dessus du portrait de Munich également peinte à l'huile à l'époque, dit: « *Hipsch Martin Schongoaver Maler*, 1483. Une autre inscription, incontestablement de la même période et collée au dos du panneau, contient la notice biographique que voici : « *Mayster Martin Schongawer Maler genant Hipsch Martin von wegen seiner Kunst, geborn zu Kolmar, aber von seinen Olltern ein Augspurger burger. Des Geschlechtz von Herren geporn, ist gestorben zu Kolmar anno* 1499.... *auf r ten... Hornung. Dem got genad. Und war ich sein junger, Hans ...rgkmair jm jar* 1488. » (Martin Schongauer, peintre, surnommé Beau Martin, par rapport à son art, né à Colmar de parents bourgeois d'Augsbourg et patricien d'origine. Mort à Colmar l'an 1499.... le 2... février. Que Dieu veuille avoir son âme. Et moi, Jean ...rgkmair, fus son élève l'an 1488.) On trouvera à la fin de cette notice le calque exact de l'inscription du portrait du musée de Colmar, dont le nom de l'élève, mutilé par le temps, a été complété fort arbitrairement par Bartsch au moyen des lettres *L* et *a*, ce qui donne *Largkmair*, peintre tout à fait inconnu, tandis que M. Forster a mieux aimé supposer aussi arbitrairement un *B* et un *u*, pour arriver au nom d'un peintre célèbre par ses tournois, celui de Hans *Burgkmair*, artiste qui a marqué dans la branche réaliste de l'école souabe, mais qui ne peut être l'auteur de ce portrait, puisqu'il est né seulement en 1473 et devait l'avoir peint à l'âge de quinze ans. Waagen a combattu avec raison l'une et l'autre lecture, dans le *Deutsches-Kunstblad* de 1854, page 186. L'inexactitude de la date de l'année de la mort du maître de Colmar, fixée par son élève en 1499, est d'abord démontrée par le : *De Vitâ et Obitu Ant. Kressi*, imprimé en 1516, où Christophe Scheurl, écrivain distingué et ami intime d'Albert Dürer dit que ce peintre lui avait souvent raconté et même écrit qu'en passage à Colmar, en 1492, il y avait trouvé un accueil très-amical de la part des frères de Martin Schongauer, les orfèvres Caspar et Paul et le peintre Louis[1], mais qu'il n'avait pu voir le vieux Martin lui-même, puisque celui-ci *venait de mourir.* » Quant à ce Louis mentionné par Durer, Passavant a fait observer qu'il est également né à Augsbourg, où l'on trouve son nom dans la liste des bourgeois de l'année 1486. Il paraît donc que cet auteur penche toujours à faire naître Martin Schongauer à Augsbourg et non pas à Colmar, ce qui est dorénavant inadmissible, puisque l'extrait du *Registre des Anniversaires de la Paroisse de Saint-Martin* à Colmar, dont voici la transcription textuelle, dit : « *Martinus Jchongouwer Pictorum gloria Legauit V solidos pro anniuersario suo et addidit* 19 *solidos* 1 *denarium ad anniuersarium paternum a quo habiit minus anniuersarium. Obiit in die Purificationis Mariae.*

Anno LXXXVIII. (1488).

Passavant, qui ignorait ce document lorsqu'il fixait, contrairement à ce qu'a fait Waagen, la date de la mort du maître antérieurement à 1492, a donc été, on le voit, plus près de la vérité que tous les autres biographes, et il y a été amené par un fait révélé depuis, savoir, que Caspar Isenmann, peintre secondaire de qui le musée de Colmar possède quelques compositions, avait été chargé, en 1492, de l'exécution des tableaux du maître-autel de Saint-Martin, pour la somme de trois cents florins. Passavant supposait avec raison que Schongauer vivant, Isenmann n'aurait pas eu cette commande. Dans le cartulaire du chapitre de Saint-Martin découvert par feu l'architecte Hugo, il est aussi constaté qu'un nommé Muntpur et Martin Schongauer ont payé, en 1490, trente-deux schelings par partie égale, pour une maison sise Schedelgasse;

[1] Louis Schongauer, qui paraît avoir habité longtemps à Ulm et figure dans la liste de la bourgeoisie d'Augsbourg de l'année 1486, ne s'est fixé à Colmar qu'après cette date.

ce qui est cependant difficile à mettre d'accord avec le registre des anniversaires, qui fixe l'année du décès à 1488 ; le fait le plus certain est que Schongauer était bien mort en 1492, lors de la visite d'Albert Durer.

On a vu que le nom de Schön (beau) était tout personnel à l'artiste et nullement un nom de famille, en sorte que les peintres Schön, qui, selon Murr, ont travaillé de 1440 à 1470 à Nuremberg, n'ont rien de commun avec les Schongauer d'Augsbourg dont ceux de Colmar étaient les mêmes ou faisaient partie de la



L'ANGE DE L'ANNONCIATION ET LA VIERGE A L'ENFANT. (Musée de Colmar.)

même lignée. Maître Martin Schongauer, que Charles Van Mander appelle dans son *Schilderboek* (1604) *Hüpse Martin* (corruption en langue hollandaise de *hüpscher Martin*, ou joli Martin), d'où on avait fait en français *Ipsem Martin*, a été aussi mentionné par Beatus Rhenanus, qui le signale assez improprement *pour sa grâce*, et le croit à tort le maître de Dürer : « *Beatum Martinum illum qui ob singularem pingindi gratiam, Belli cognomen Meruit Martin Schon.* » (*Institutiones Rer. Germ. etc. Ulmac* 1693. Lib. III, p. 528. Colmaria.) — Bartsch a même cru que cet artiste avait inventé l'art de produire des estampes.

Schongauer, qui était très-lié avec le Pérugin, maître de Raphaël, et qui a eu l'honneur de voir copier une

de ses gravures, la *Tentation de saint Antoine,* par Michel-Ange, était un des plus grands peintres de son temps, et dès qu'on le considère comme peintre-graveur, le plus grand peintre allemand du quinzième siècle. Son influence s'est fait sentir aussi bien en Italie qu'en Allemagne, car les premières compositions de Raphaël même révèlent des réminiscences où l'on voit l'empreinte du maître de Colmar, de qui Jacques Wimpheling dit (Voy. *J. Vimphelingi Rer. German. Epitome.* cap. LXVI) : « qu'il excellait dans l'art de la peinture à un si éminent degré que ses tableaux ont été recherchés et transportés en Italie, en Espagne, en France, en Angleterre et en différents autres pays du monde. A Colmar, dans l'église de Saint-Martin et Saint-François existaient des tableaux de sa main que les peintres qui s'y rendaient de tous côtés s'empressaient de copier. En effet, suivant l'avis de tous les peintres et autres artistes, personne au monde ne saurait exécuter des tableaux où le *charme* et l'*élégance* (?) fussent réunis d'une manière si parfaite. »

Sans partager l'enthousiasme de Beatus Rhenanus et de Jacques Wimpheling pour la « grâce et l'élégance, » qui justement font défaut dans les tableaux de ce maître, on ne peut lui refuser une très-grande place eu égard à l'état où se trouvait alors la peinture en général. Ses figures montrent de l'animation, une variété très-marquée de poses et les têtes de femmes souvent un sentiment profond; mais l'ignoble maigreur des Christs rappelle le goût byzantin, et les contours ordinairement durs et les poses souvent choquantes par leur byzarrerie, blessent toujours l'esthétique. Comme peintre chrétien, Schongauer, qui paraît avoir fréquenté, ainsi que Herlen [1] de Nordlingen, l'atelier de Roger van der Weyden à Bruxelles, est inférieur aux maîtres Wilhelm et Stephan de Cologne, dont il n'a atteint ni la conception idéale ni la beauté, ni la grâce; mais ces défauts ne l'ont pas empêché de dépasser de loin les médiocrités de son entourage et le plus grand nombre des peintres ultramontains de son époque, dont les productions accusaient trop de réminiscences d'une antiquité incomprise et étaient trop dépourvus de l'originalité et de l'individualisme, sans lesquels il ne peut y avoir de génies ni même de grands talents. Schongauer a constitué une école, celle du Haut-Rhin qui a cependant plus marqué dans la gravure que dans la peinture; les événements qui bouleversèrent alors l'Alsace y avaient rendu les peintres plus rares que les graveurs, presque tous occupés à copier servilement le maître de Colmar et ne produisant absolument rien qui dépassât la médiocrité. Bartholomé Zeitblom, né à Ulm vers 1440, est le peintre le plus important des élèves de Schongauer, mais non pas son compatriote, comme le croit Waagen. Entré fort jeune dans l'atelier du vieux maître, Zeitblom a gravé à Colmar des planches sans signature qui passent aujourd'hui pour des œuvres de Bartel Schongauer, qui n'a jamais existé, puisque Caspar, Paul et Louis étaient les seuls frères de Schön. Zeitblom est le principal représentant de la branche idéaliste de l'école souabe, qui s'est formée à Ulm, à la suite de Schongauer. Lui, comme son maître, occupent ainsi des places déjà parfaitement marquées à une époque où leurs manières devaient infailliblement faire écoles, et quand feu Hugo de Colmar dit que : « Dégagées de l'influence byzantine, si ce n'est dans l'adoption de quelques détails transmis par la tradition, les écoles primitives de l'Allemagne ne pouvaient imiter l'antique, dont elles ignoraient même la perfection, et que, réduits heureusement à leurs propres inspirations, ces artistes ont laissé des œuvres, qui présentent à nos études, à nos méditations, de véritables créations toutes spontanées du génie de l'Europe occidentale ; » il n'exagère nullement l'importance de ces peintres et de l'école en général.

Ce qui avait cependant exercé une légère influence et une influence même peu salutaire sur Schongauer, c'était l'école de Roger van der Weyden, qui développa chez lui à l'excès la tendance réaliste et le poussa aux reproductions de certaines laideurs que l'influence des œuvres colonaises a eu de la peine à adoucir. Heureusement que les qualités propres aux peintres allemands primitifs n'avaient fait naufrage qu'en petite partie dans cette assimilation. On retrouve toujours dans les compositions religieuses du maître leur richesse d'invention, — si supérieure à celle des peintres belges, qui n'ont pas su non plus disposer les figures avec autant de style, — leur admirable expression de têtes et leur variété de types. Le dessin de Schongauer est en outre plus correct, mais ses personnages, dès qu'ils représentent des gens du peuple, sont trop souvent des

[1] Ne pas confondre avec Wilhelm de Herle, de l'école colonaise, mort déjà vers 1378.

types grossiers qui touchent à l'ignoble. Il existe un témoignage écrit qui prouve la fréquentation de l'atelier



C. METTAIS. DEL. SCHONGAUER. J. ANSSEAU. SC.

LE CHRIST AU TOMBEAU (Musée de Colmar).

du maître bruxellois par Schongauer. C'est la lettre adressée en 1564 à Vasari par le peintre Lambert-Lombard, établi à Liége, et que Gaye a publié. (Voy. p. 177, t. III. Carteggio.) Voici ce que l'on lit :

« In Germania si levò poi un Bel Martino tagliatore in rame, il quale *non abandonò la maniera di Rogiero, suo maestro*, ma non arrivò però alla bontà del suo colorire, che haveva Rogiero, per esser più usato all intaglio delle sue stampe, che parevanò miraculose in quel tempo, e hogi (*sic*) sono ancora in bona reputatione tra i nostri mansueti artifici, perche ancora che le cose sue siano seche, però hanno qualche bon garbo. »

Comme graveur, Schongauer, qui, selon M. Siret, serait l'élève d'un graveur Rupert Rust, artiste dont on n'a pu citer que le nom, occupe une position encore plus importante. Ses belles planches, décrites en partie par Bartsch, et qui, y compris celles mentionnées par Heinecke, consistent en quatre-vingt-dix sujets, tous exécutés d'après ses propres créations, le montrent grand maître pour la netteté de son burin, plein du sentiment des nuances et de la délicatesse et le placent parmi les plus grands graveurs anciens. Créateur fécond de sujets religieux, il ne l'est pas moins pour l'ornementation. Le cabinet impérial des estampes, à Paris, qui possède de lui cent-douze exemplaires, y compris les doubles, le révèle aussi comme portraitiste distingué par le buste d'une dame d'une exécution remarquable. Il a laissé en outre un certain nombre de charmantes petites figures en pied, telles que *Vierges*, *Saints* et *Saintes*, qui forment, — avec des planches plus grandes (sujets religieux composés de nombreux personnages), parmi lesquelles on peut mentionner le *Portement de croix* et de petits ornements, ainsi qu'un admirable encensoir très-célèbre, orfévrerie gothique d'une grande dimension, — les gravures les plus estimées du maître, dont le burin a aussi représenté des animaux, à juger par l'éléphant conservé au même cabinet. L'influence flamande est encore plus prononcée dans les gravures que dans les tableaux de Schongauer, qui a ordinairement arrangé les plis des draperies de la même manière anguleuse que ceux de Van Eyck, dont le style est visible dans le *Christ et la Madeleine au Jardin* et dans la *Vierge au perroquet*. Parmi les gravures les plus recherchées, on peut citer le *Portement de croix*, la *Fuite en Égypte*, le *Couronnement de la Vierge*, l'*Annonciation*, le *Christ bénissant*, les *Dix scènes de la Passion*, l'*Adoration des mages*, dix *Vierges sages et folles*, le *Baptême du Christ*, *Marie et l'enfant Jésus*. La *Tentation de saint Antoine*, copiée par Michel-Ange, est probablement le seul sujet fantastique que Schongauer ait traité. C'est une de ses meilleures gravures, où le trait se distingue par sa fermeté et sa vigueur. Le *Conducteur d'ânes*, que Bartsch mentionne sous le numéro 89, est une composition humoristique fort différente des autres gravures du maître, à qui Penzer a même attribué aussi des gravures sur bois marquées M. S. qui ornent la bible de Luther, imprimée à Wittemberg en 1534, lorsque Schongauer était déjà mort depuis plus de quarante ans. En somme, on retrouve les mêmes qualités et les mêmes défauts des tableaux dans les gravures : richesse de composition, beaucoup de variété de poses et un dessin correct, à côté de contours trop arrêtés, de plis anguleux et de corps maigres et décharnés. Le plus beau de ses tableaux est incontestablement la *Vierge au buisson de roses* en grandeur naturelle, à l'église de Saint-Martin, à Colmar, que l'artiste a représentée sur un banc de gazon et tenant l'enfant Jésus sur ses genoux, et où l'on voit deux anges qui tiennent une couronne suspendue sur sa tête, tableau aussi remarquable par la grâce de ces anges que par la figure de la Vierge, dont les traits purs expriment une grande distinction. Les draperies d'un rouge foncé, le buisson de roses émaillé d'oiseaux, un coloris à la fois transparent et chaud, avec une minutieuse et fine exécution, placent cette peinture au premier rang.

Le catalogue du musée de Colmar énumère vingt-huit tableaux (n°s 115 à 143) attribués à Schongauer et à son école, parmi lesquels on est certain que les deux volets provenant de Saint-Antoine, à Isenheim, ont été peints par lui-même. Ce sont : numéro 132, l'*Enfant Jésus adoré par la Vierge,* et numéro 133, l'*Ange de l'Annonciation,* ce dernier reproduit ici. On peut encore lui attribuer sans hésitation le *Saint Antoine l'Ermite* avec le portrait du donateur, une *Descente de croix* et un *Christ au tombeau,* ce dernier également reproduit ici, trois compositions qui font partie d'une série de seize tableaux de ce même musée (n°s 115 à 130), la plupart exécutés par ses élèves et où les nuages sont rendus au moyen d'un pointillé produit avec le burin sur fond doré, procédé qui rappelle, sous certains rapports, celui de quelques peintures romaines antiques à fresque. Ces panneaux ont fait partie d'un diptyque et d'un retable

qui ornaient jadis l'autel de l'église des Dominicains. Le musée du Louvre possède un dessin attribué à Schongauer, un *Portement de croix*, d'après lequel un peintre anonyme a exécuté le tableau catalogué



LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS. (Musée de Colmar.)

dans ce même musée sous le numéro 611 et qui avait figuré à tort dans l'ancien inventaire comme une œuvre de Rottenhammer. La *Vierge à l'Enfant,* petit tableau sur fond de paysage, donné par le prince Albert au musée de Kensington, est aussi un panneau authentique, ainsi que le *David rapportant la tête de Goliath,* à la pinacothèque de Munich.

Schongauer, qui paraît avoir exercé en même temps l'art de l'orfévrerie, d'où lui étaient probablement venues sa prédilection et son aptitude pour le burin, a vécu à Colmar dans une position fort aisée, car on sait qu'il y possédait plusieurs maisons.

AUGUSTE DEMMIN

RECHERCHES ET INDICATIONS

Bartsch a donné la nomenclature de quatre-vingt-dix sujets de gravures de Schongauer, y compris les planches citées par Heinecke.

Le Cabinet impérial des estampes, à Paris, offre cent douze exemplaires réunis dans un album, parmi lesquels se trouvent plusieurs compositions de sujets religieux d'un grand nombre de figures, un *Éléphant*, un *Encensoir gothique* de grande dimension, une série d'ornements, des *Vierges*, des *Saints* et des *Saintes* et un beau portrait de femme.

Les cabinets de gravures de Munich et de Berlin en possèdent également, ainsi que le musée de Colmar et les collections privées les plus renommées, parmi lesquelles celle de M. Didot, à Paris, est particulièrement riche.

Quant aux tableaux de ce maître, voici la liste de tous ceux que l'on regarde comme peints entièrement par lui-même, ainsi que des compositions exécutées *en partie* par ses élèves.

COLMAR. A LA CATHÉDRALE. — Une *Vierge à l'Enfant dite au buisson de roses*, de grandeur naturelle.

AU MUSÉE DE CETTE MÊME VILLE. — Seize tableaux à l'huile sur panneaux et sur fond doré, réunis par trois et quatre dans un même cadre ; ce sont : l'*Entrée du Christ à Jérusalem*, une *Annonciation mystique*, la *Cène*, *Jésus au jardin des Oliviers* (reproduit plus haut), le *Baiser de Judas*, *Jésus devant Pilate*, la *Sacrification de la Vierge*, la *Flagellation*, l'*Adoration des mages*, le *Portement de croix*, la *Descente de croix*, la *Mise au tombeau* (reproduite plus haut), la *Descente aux enfers*, la *Nativité*, la *Résurrection*, *le Christ et la Madeleine*, *l'Incrédulité de saint Thomas*, *l'Ascension et l'Effusion du saint Esprit*. Ce musée possède en outre : *Saint Jean-Baptiste et saint George*, la *Vierge adorant l'enfant Jésus*, *l'Ange de l'Annonciation* (reproduit page 3), *Saint Antoine l'Ermite*, *la Vierge de l'Annonciation*, la *Résurrection*, l'*Entrée du Christ à Jérusalem*, la *Cène*, *Jésus au jardin des Oliviers*, le *Couronnement d'épines*, le *Christ à la colonne* et l'*Ensevelissement*.

ZWEIBRÜCKEN OU DEUX-PONTS (Prusse rhénane). — *Sainte Femme à voile blanc.*

MUNICH. A LA PINACOTHÈQUE. — *David rapportant la tête de Goliath.*

LONDRES. A LA GALERIE NATIONALE. — *Pilate demandant aux Juifs la remise du Christ à Barrabas*, assez faible peinture ayant appartenu à M. Green, et la *Mort de la Vierge*, provenant de la galerie du roi de Hollande.

AU MUSÉE DE KENSINGTON. — Une *Vierge avec l'enfant Jésus*, sur fond paysage.

PARIS. AU MUSÉE DU LOUVRE. — Un *Portement de croix*, dessin.

Les reproductions des tableaux de Schongauer conservés au Musée de sa ville natale ont été publiées en photographies d'une remarquable réussite.

On n'a pu recueillir aucune signature sur les tableaux ; voici la marque des gravures :

M+S . M+S

Paris. — Imp. Vve POITEVIN, rue Damiette, 2 et 4.



École Allemande. *Sujets religieux. Gravures sur bois.*

HANS SCHÜLEIN

ENTRE 1458 ET 1502.



La branche plus religieuse et aussi plus idéale de l'*École souabe*, celle d'Ulm, dans laquelle Bartholomé Zeitblom s'est si brillamment distingué au commencement et au milieu du XVe siècle, a produit quelques autres maîtres assez importants; ce sont : Frédéric Herlen, Martin Schaffner, peintre plus réaliste, Hans Baldung, dit Grien, dont les œuvres accusent la tendance d'Albert Durer, et Hans Schüle ou Schülein, qu'il ne faut pas confondre avec Hans Schäuflein, l'élève de Durer, mort en 1580 à Nördlingen, né en 1492, selon les uns, dans cette même ville, et selon d'autres à Nuremberg.

Hans Schülein, que Kugler appelle à tort Schühelein, est le plus ancien maître marquant de cette branche de la peinture d'outre-Rhin, et fort intéressant à étudier pour la divergence de conception qui existe entre ses œuvres et celles des autres artistes de son École. Quoique les types de ses tableaux soient aussi souabes et la plupart des visages peints par lui aussi tristes d'expression que ceux de son gendre Zeitblom,

maître auquel il est resté inférieur, on y chercherait en vain les figures délicates, sveltes, les têtes aux expressions poétiques, rêveuses et mystiques de ce grand peintre, surnommé avec raison *le plus Allemand de tous*. Ce sont ordinairement des physionomies placides et des caractères plus vulgaires, qui n'accusent cependant d'aucune manière un élève de Roger Van der Weyden l'aîné, que Hartzen [1] a cru y reconnaître; mais un peintre original s'il en fut jamais et fort remarquable par son coloris vif et brillant, par son dessin toujours correct et par une grande variété de compositions, supérieures même pour leur mouvement à celles de Zeitblom. L'exécution très-soignée de sa peinture fait qu'elle est moins nourrie que celle de ce dernier artiste chez qui l'arrangement des vêtements et des plis est aussi plus gracieux, car les draperies de Schülein montrent quelquefois la brisure carrée gothique, ce chiffonné empesé que l'on reproche justement à Schongauer, le maître de Zeitblom, et à l'École flamande primitive qui l'a communiqué aux Allemands. Comme ces maîtres, Schülein a souvent formé ses fonds de paysages où tout se trouve bien détaché par une bonne entente de la perspective. C'est particulièrement dans les détails que la parenté artistique de cet artiste avec Zeitblom est frappante; les étoffes, entre autres celles des taies d'oreillers et couvertures de lit, paraissent même indiquer la vie et les habitudes communes et un même centre de ville de province, dont les mœurs étaient simples, sinon primitives, et où les intérieurs devaient se ressembler.

Le nombre des œuvres authentiques de Schülein qui existent encore est fort restreint. On connaît d'abord à Tiefenbronn, village souabe près de Calw, des volets et un gradin de retable [2] signé à l'envers : *Gemacht zu Ulm von Hannesse Schüchlin, maler MCCCLXVIII. Jare* (Fait à Ulm par Jean Schulein peintre), signature fautive comme cela se rencontre souvent à cette époque. Les compositions extérieures des volets, déjà blanchis par le soleil, représentent d'une manière pittoresque et en figures de grandeur presque naturelle, la *Naissance du Christ* et l'*Adoration des Mages*, et celles de l'intérieur bien conservées et également en grandes figures, *Pilate se lavant les mains*, le *Crucifiement*, la *Mise au tombeau* et la *Résurrection*. *Le Christ et les Apôtres*, mi-corps sur fond doré, composent le sujet du tableau qui décore le gradin.

Deux autres beaux panneaux, du musée de Sigmaringen, représentent en huit compartiments : *Joachim et Ste Anne à la Porte d'or* (V. la gravure à la page 5), la *Naissance de la Vierge*, la *Présentation de la Vierge au Temple*, la *Mort de la Vierge* (V. la gravure à la page 7), les *Fiançailles de la Vierge*, l'*Annonciation*, la *Nativité*, l'*Adoration des Mages* et la *Circoncision*. Les gravures de notre notice ont été reproduites d'après deux de ces compositions publiées en photographies, à la commande du prince de Hohenzollern-Sigmaringen. On connaît en outre de Schülein un triptyque à l'église du village de Münster, situé à quelques lieues d'Augsbourg, qui a été peint par ce maître en collaboration avec son gendre Zeitblom et dont il sera encore question plus loin : une *Sainte Famille* et une *Vierge enseignant, en présence de S. Jean l'Evangéliste, la lecture à l'Enfant Jésus*; ces peintures appartiennent au musée de Vienne, ainsi que onze petits panneaux.

La série complète de la *Généalogie de sainte Anne* provenant d'un seul autel, sont des panneaux aujourd'hui dispersés dans trois endroits : deux à la galerie d'Augsbourg, six dans la chapelle de Saint-Maurice à Nuremberg et trois dans la Pinacothèque de Munich. Le nom inscrit sur la bordure du vêtement du disciple favori du Christ, de l'un des panneaux du musée de Vienne, la *Vierge enseignant la lecture*, etc., a été indiqué dans le catalogue comme celui du peintre de cette œuvre; erreur flagrante, car la désignation *Johannes Aquila* se rapporte simplement à l'apôtre et à l'aigle emblématique qui l'accompagne d'ordinaire. Ce sont bien ici deux œuvres authentiques de Schülein.

Je crois que ce peintre a aussi gravé sur bois; dans tous les cas s'il n'a pas exécuté lui-même la gravure des soixante-treize initiales historiées qui ornent la *quatrième Bible allemande*, imprimée à Ulm, entre 1470

[1] Jean Barth. Zeitblom, peintre d'Ulm, considéré comme graveur dans les *archives de Naumann* de 1860.

[2] L'autel dont ils font partie est aussi renommé par ses sculptures, qui représentent une *Descente de croix* et une *Vierge avec le Christ mort sur ses genoux* (la *Pietà* des Italiens).

et 1473; il en a certainement fourni le plus grand nombre des dessins. Ni Bartsch ni Heller ne l'ont mentionné parmi les graveurs; mais Harzen croit, comme moi, que les plus importants de ces bois ont été taillés par Schülein.

Peu de chose concernant la vie de cet artiste nous est parvenu, car son nom ne se trouve mentionné que de 1468 à 1502, dans les registres d'Ulm, ville alors *immédiate* où il jouissait d'une grande considération et où il maria sa fille, en 1483, à son élève Zeitblom, qui, si l'on se rapporte à l'inscription du triptyque à l'église du village de Münster près d'Augsbourg (« *par Hans Schulein, Zeitblom aidant.* » — V. la notice sur ce dernier), était devenu son collaborateur. Schülein a-t-il voyagé, a-t-il habité d'autres localités, a-t-il passé toute sou existence à Ulm, y est-il né et mort, et quand? Voilà bien des questions qui sont restées insolubles. Il est probable que ce maître a toujours vécu dans cette cité qui offrait alors de grandes ressources aux artistes, autant comme un centre propre à se communiquer leurs idées qu'un marché pour trouver des acquéreurs et des commandes.

Puissant et riche, Ulm faisait alors partie de la réunion des cinq villes du dicton populaire :

Venediger Macht,	(La puissance de Venise,
Augsbürger Pracht,	Le faste d'Augsbourg,
Strasbürger Geschütz,	Le canon de Strasbourg,
Nürnberger Witz	L'esprit de Nuremberg
Und Ulmer Geld	Et l'argent d'Ulm
Regiert die Welt.	Gouvernent le monde.)

Outre sa réputation commerciale et industrielle, Ulm jouissait d'une renommée artistique qui en faisait la rivale d'Augsbourg et même de Nuremberg : Schongauer, Acker, Wild et Cramer y peignaient des vitraux, et la miniature y obtint un grand succès, à partir de 1402, ainsi que la gravure sur bois, illustrée entre autres par Zeitblom. C'est à Ulm, où Hohenwang avait introduit l'imprimerie en 1470, que l'*Ars moriendi* fut trente fois réimprimé et que la gravure appliquée à l'illustration des livres commença à prendre une grande importance. La bibliothèque publique déjà établie à Ulm vers la fin du xv[e] siècle, et composée en grande partie des nombreux ouvrages sortis des presses de cette ville, a été peut-être la première de ce genre en Europe.

La sculpture sur bois et sur pierre y fut aussi exercée avec éclat, avant même qu'Augsbourg eût commencé à faire paraître ses petits chefs-d'œuvre ciselés sur bois et sur pierre de touche et lithographique. La poésie populaire produisit à Ulm bon nombre de pièces remarquables, la plupart attribuées à la corporation des tisserands, qui tenait ses séances dans la *Chambre aux Futaines* (*Barchenstube*) et s'efforçait de rivaliser avec les *Meistersänger* (ou *Maîtres chanteurs*) de Nuremberg et autres villes de l'empire. La construction de la célèbre cathédrale, une des plus vastes de l'Allemagne, édifice qui occupe 69,000 pieds carrés et dont la nef seule a 141 pieds de hauteur sur 486 de longueur, attira aussi à Ulm, pendant longues années, un nombre considérable de bons artistes, parmi lesquels les architectes Ensinger de Berne, ses fils et ses petits-fils, Burkhardt, Engelberger de Hornberg, Ferg de Hall, Lienhard d'Amberg et Michel Mader de Berlin, Hans de Francfort, Mathieu Boblinger d'Eslingen, Aeltlin de Kellheim, Bernhard, Winkler de Rosenheim sont arrivés à la notoriété. Jorg Syrlin y a sculpté, de 1449 à 1479, les quarante-huit célèbres stalles en bois où l'on voit les têtes de Secundus, Quintilien, Sénèque, Ptolomée, Térence, Cicéron et Pythagore, ainsi que celles des sibylles de Libye, de Phrygie, de Delphes, de Tibur, de Cimmerie et de l'Hellespont, à côté des têtes et bustes des prophètes et des femmes célèbres de l'Ancien Testament. On attribue aussi à cet artiste les modèles pour les fonts baptismaux en cuivre ornés des bustes d'Abraham, d'Isaïe, de David, de Daniel et de Salomon, travail très-inférieur au précédent. Engelberger a sculpté la chaire à prêcher; Syrlins le jeune, le dais gothique, et Weingarten, le sanctuaire en pierre fouillée comme une dentelle et qui peut rivaliser avec le célèbre monument du même genre exécuté à Nuremberg par Adam Kraft.

Si l'on considère qu'il faut ajouter à cette série de peintres sur vitraux, d'architectes et de sculpteurs,

les noms de plusieurs orfèvres et armuriers de réputation, et surtout ceux des peintres religieux parmi lesquels Herlen, Schaffner, Grien, Zeitblom et Schülein ont été les plus marquants, on peut se faire une idée du mouvement artistique dans cette ville avant la réforme religieuse. Quoique la calvinisme fût introduit à Ulm dès 1531, avec toute sa rigidité et ses intolérances, si éloignées des tendances luthériennes et zwingliennes, il ne put ralentir que partiellement l'élan donné aux arts par l'invention et les progrès de l'imprimerie. Malheureusement, durant la guerre de trente ans, un grand nombre de familles riches quittèrent la ville pour échapper à l'éventualité d'un siége, dont une place forte menace toujours ses habitants : cette prudence bien naturelle porta le coup de grâce aux sciences, à l'art et à l'industrie, qui tous durent sombrer dans les flots de sang versé par Tilly, et Ulm n'offre plus aujourd'hui que des souvenirs de toutes sortes, dominés par une cathédrale gigantesque mais inachevée, qui, commencée déjà en 1377 et consacrée à Notre-Dame, montre une magnifique tour destinée à atteindre le double de fa hauteur actuelle. Cet édifice, tel qu'il existe, fait déjà voir une construction colossale, et son effet aurait été bien plus grandiose si les frais des fortifications et la guerre continuelle que la ville eut à soutenir contre le comte de Wurtemberg et les ducs de Bavière n'avaient empêché, au xve siècle, l'exécution du plan primitif et son entier achèvement.

Outre l'unique tour, semblable à celle de la cathédrale de Malines, on avait projeté d'en construire deux autres qui auraient flanqué le chœur; la grande tour, dont la base carrée actuelle devait être surmontée d'une construction octogone de la même hauteur que celle de la partie achevée et qu'eût couronnée une immense statue de la Vierge, aurait eu même plus que le double de la hauteur qu'elle a aujourd'hui. La façade même, ainsi que le chœur, dont les briques sont encore pourvues de leur revêtement de pierre de taille et de leurs sculptures partielles, n'ont pas été achevés non plus. Le portail, formé de trois ogives, supporte la répétition du premier étage et se termine par deux énormes fenêtres du même style germanique, mais qui montrent dans leurs cannelures une tendance vers l'ogival perpendiculaire anglais. L'ornementation, déjà moins sobre, indique par endroits le goût du commencement du xve siècle et fait sentir l'absence de l'austérité du premier ogival allemand dont les formes pures et sévères offriront toujours un beau type. Les sculptures contiennent cependant des parties qui datent d'époques antérieures à la fondation de l'église et où le style indique le commencement du xiiie siècle; elles proviennent de quelques monuments inconnus que le grand incendie, au xive siècle, avait détruits et parmi lesquels se trouvaient plusieurs églises. Les sujets qu'ils représentent, des épisodes de la vie du Christ et de la Vierge ainsi que des scènes tirées de l'Ancien Testament (création, chute du premier homme, etc.), montrent déjà le caractère propre à l'art de l'École souabe et qui distingue les tableaux de cette branche dans l'art chrétien; pour bien saisir la manière des maîtres de l'École d'Ulm, il faut étudier ces sculptures dont la conception offre aussi un très-grand intérêt sous le point de vue archéologique et iconographique. On y voit Dieu le Père mettre une chemise sur la nudité d'Ève, scène qui se rapporte incontestablement à la Genèse ch. iii, 21, où il est dit que Dieu avait confectionné des habits pour les premiers hommes. On reconnaît cependant dans ces sculptures le caractère de plusieurs époques et d'un grand nombre de maîtres, ce qui en rend l'étude encore plus intéressante, puisqu'elle fournit des points de comparaison précis et des preuves que l'École souabe a de tout temps suivi une voie particulière et conservé intact une partie de son originalité. Ces figures n'ont, pour la plupart, qu'un pied et demi de grandeur et sont rangées en groupes superposés et même alignés les uns sur les autres; elles remplissent toute la surface de la voûte du portail. La provenance différente de ces groupes est en outre accusée par un certain désordre qui règne dans leur emplacement, où le manque d'idée artistique arrêtée et suivie se révèle à plusieurs endroits. Dans tous les cas, ces sculptures, aussi bien que celles qui ornent les cathédrales d'Augsbourg, de Strasbourg, de Bâle, et les couvents de Lorch, de Murhard, etc., sont très-précieuses pour l'histoire de l'art chrétien, puisqu'elles appartiennent à de très-anciennes époques de l'art allemand. Ce n'est pas la place ici d'entrer dans de plus longs développements concernant ce monument; le lecteur est renvoyé, pour les détails, à mon *Guide artistique de l'Allemagne* (p. 76 à 92); je crois cependant utile de faire observer encore qu'un tableau de Martin Schaffner et plusieurs autres de l'École d'Ulm, ainsi

que de beaux vitraux, ornent dans cette cathédrale la chapelle Besser et permettent de juger le degré de parenté qu'ils accusent avec les œuvres du vieux maître. Cette chapelle tire son nom d'une famille patricienne dont l'un des membres, Sébastien Besser, était bourgmestre et capitaine de la milice urbaine d'Ulm à l'époque où la ville fut assiégée, vers 1552, comme l'indique le portrait en grandeur naturelle de ce personnage, conservé à l'hôtel de ville.

La peinture, qui a laissé moins de traces que la sculpture des premières manifestations de l'École souabe, ne montre actuellement à Ulm aucun vestige que l'on pourrait faire remonter au XIII[e] siècle ni même au XIV[e]. Parmi les plus anciennes peintures, on peut citer les fresques d'une chambre de l'ancien hôtel Ehinger,



JOACHIM ET SAINTE ANNE A LA PORTE D'OR. MUSÉE DE SIGMARINGEN.

près du pont du Danube, dont le plafond est décoré de fleurs et de feuillages qui encadrent des figures de lions et d'aigles et où le sol est carrelé de terres cuites incrustées, formant toujours ornement complet par la réunion de quatre carreaux. Le peintre y a imité sur les murs, un peu plus élevés que la hauteur d'appui, des draperies rouges, et dans les voûtes, entre les nervures, placé des compositions historiées sur fond bleu et rouge, ce sont des couples d'hommes tenant des banderoles d'écriture. En entrant on voit aussi, à droite de la porte, un homme avec son chien, et à gauche une femme tenant un singe attaché à une chaîne. Cette dernière partie des fresques paraît remonter au delà du XV[e] siècle, à juger par le costume de la dame au corsage *déjà boutonné* et aux manches étroites, et par les caractères gothiques minuscules de la légende qui se trouve

inscrite dans le ruban, déroulé au-dessus de la tête coiffée de longues boucles; les deux dernières figures sont mieux traitées que le reste et montrent le faire d'un artiste intelligent. On y voit en outre des musiciens jouant du trombone, du rebeck et de la guitare. Les piliers sont ornés d'armoiries tenues par des supports historiés (hommes). Ces fresques ont, comme le font observer Gruneisen et Mauch, des analogies avec celles de la *Waldcapelle*, de Kensheim près Calw, quoique celles-ci soient d'une origine plus ancienne. Ces mêmes auteurs mentionnent en outre les scènes de la vie de saint Jean-Baptiste, de la crypte du couvent Denkendorf près d'Esslingen et les fresques de l'église de Saint Guy (*Saint Veit*) à Mulhouse sur le Neckar, qui ont été exécutées au XIVe siècle et montrent une parenté avec l'École de Prague si florissante sous l'empereur Charles IV, et dont elles partagent la lourdeur et montrent les physionomies slaves. On trouve, mentionné dans les archives d'Ulm de l'année 1370, un peintre du nom de B. Wuruss. — Serait-ce le même que Wurmser, le maître attaché à la cour de Prague? Rodolphe Schagan et Ulrich sont les noms des autres maîtres du XIVe siècle, et Martin, Jacob, Peter et Lucas, ceux du XVe siècle recueillis également dans les archives.

Les compositions de Schülein qui ont été choisies pour les deux gravures insérées aux pages 5 et 7 de la présente Notice représentent parfaitement bien la manière du maître et montrent sa grande parenté artistique avec son élève et gendre, le célèbre Zeitblom, qui lui était déjà si supérieur pour ses fonds de tableaux, ordinairement en paysage.

Joachim et sainte Anne à la Porte d'or, panneau au musée de Sigmaringen, est encore peint sur fond doré, espèce de brocart à grands ramages, mais riche de figures dont le nombre dépasse neuf, et où sept, toutes à têtes, entièrement achevées, et qui offrent une très-grande variation de types et un savoir-faire remarquable. Le grand prêtre, coiffé de l'infule ou mitre garnie de pierres précieuses et à laquelle l'artiste a donné une forme découpée en croissant qui rappelle la mitre de l'Église chrétienne, y est représenté occupé à joindre les mains de Joachim, tenant comme chacun de ses témoins une fleur de lys, et de sainte Anne (*la Gracieuse*), dont la robe, parfaitement drapée et sans aucun pli chiffonné, est aussi riche de ramages que le fond mentionné plus haut; celle-ci, comme sa mère, ont déjà la tête nimbée. L'influence flamande ne se révèle que dans le chiffonné de la draperie de la partie inférieure des robes du grand prêtre et de Joachim. La Porte d'or ne montre aucun style, aucun caractère architectonique et ressemble plutôt à une guérite posée sur un socle octogone. Aucune des têtes n'offre le moindre caractère israélite, ce qui est assez caractéristique, dès que l'on considère que Schülein était un peintre semi-naturaliste et que les modèles ne lui manquaient pas alors, époque où, expulsés d'Espagne et même en partie de la France, les juifs étaient venus se réfugier en Allemagne en très-grand nombre.

L'autre gravure, *la Mort de la Vierge*, également nimbée, panneau de la galerie de Sigmaringen, est une composition encore plus riche et dans laquelle le maître a fait entrer quatorze personnages, parmi lesquels plus de la moitié montrent des têtes très-achevées. Ici la Vierge paraît mourante, quoiqu'elle tienne encore le cierge qu'un des personnages nimbés lui met dans les mains, tandis que d'autres prient et que l'un récite des prières dans la Bible qu'il tient ouverte devant lui; ce dernier est assis et pieds nus. Un des singuliers anachronismes dont les artistes de cette époque étaient coutumiers, frappe au second plan, où un autre personnage également nimbé présente le goupillon, quoique l'institution de l'eau bénite, consacrée par des cérémonies de l'Église et servant à bénir les fidèles, les objets du culte, à exorciser, etc., ne date que du IVe siècle, de saint Basile (329-379). Auparavant, dès les premiers temps du christianisme, il n'existait pas de bénitiers dans les églises, mais à l'entrée de chaque temple, des réservoirs d'eau destinés aux communiants qui devaient s'y laver les mains et se rincer la bouche avant de recevoir l'hostie, coutume visiblement prise des cultes antichrétiens, où les ablutions jouaient un rôle important. D'autres réservoirs (*labra, philae, canthari*, etc.) servaient aux premiers chrétiens pour se laver avant d'entrer dans l'église. Ils étaient souvent placés, à partir du VIe siècle, dans les deux narthex, le narthex extérieur (*propylée*) et le narthex intérieur (*ferula*). Quant au goupillon (*aspergillum*), qui n'était d'abord qu'une queue de renard (*goupil* signifie, en vieux français, renard), il ne peut donc pas remonter non plus au delà du quatrième siècle.

On ne possède aucun portrait de Schülein, et *Grüneisen et Mauch*, dans leur monographie, n'ont pu donner que ceux de Zeitblom, de Syrlin, de Suzo et d'Ensinger. Ces mêmes auteurs ont aussi parlé dans leur



LA MORT DE LA VIERGE. MUSÉE DE SIGMARINGEN.

Ulms Kunstleben im Mittelalter, de trois autres Schülein, membres de cette même famille d'artistes, savoir d'Erasme, de Lucas et de Daniel, et dont il serait fait mention dans les années 1497, 1509 et 1510, sans cependant citer les sources où ils ont puisé.

AUGUSTE DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Tableaux à l'huile sur panneaux.

A Augsbourg. Au musée. Deux compositions qui ont fait partie des onze sujets de la *Généalogie de sainte Anne.*

A Munich. A la Pinacothèque. Nos 11, 13 et 14 (cabinets). Trois compositions qui ont fait partie des onze sujets de la *Généalogie de sainte Anne.*

A Münster, village près d'Augsbourg. A l'église. Triptyque peint en collaboration avec Zeitblom; il est signé.

A Nuremberg. A la chapelle de Saint-Maurice, nos 59, 62, 63, 66, 111 et 115, six compositions qui ont fait partie des onze sujets de la *Généalogie de sainte Anne.*

A Sigmaringen. Au musée. *Joachim et sainte Anne à la Porte d'or. La Naissance de la Vierge. La Présentation de la Vierge au temple. Les Fiançailles de la Vierge. L'Annonciation. La Nativité. L'Adoration des Mages. La Circoncision.*

A Tiefenbronn, village souabe près de Calw, dans le Wurtemberg. A l'église. A l'extérieur des volets de l'autel : *La Naissance du Christ et l'Adoration des Mages.* A l'intérieur : *Le Crucifiement; la Mise au tombeau et la Résurrection.* Sur le gradin : *Le Christ entouré des Apôtres,* sur fond doré. Ces tableaux sont signés et datés de 1468.

A Vienne. Au musée : *Une sainte Famille et la Vierge enseignant, en présence de saint Jean l'Évangéliste, la lecture à l'enfant Jésus.*

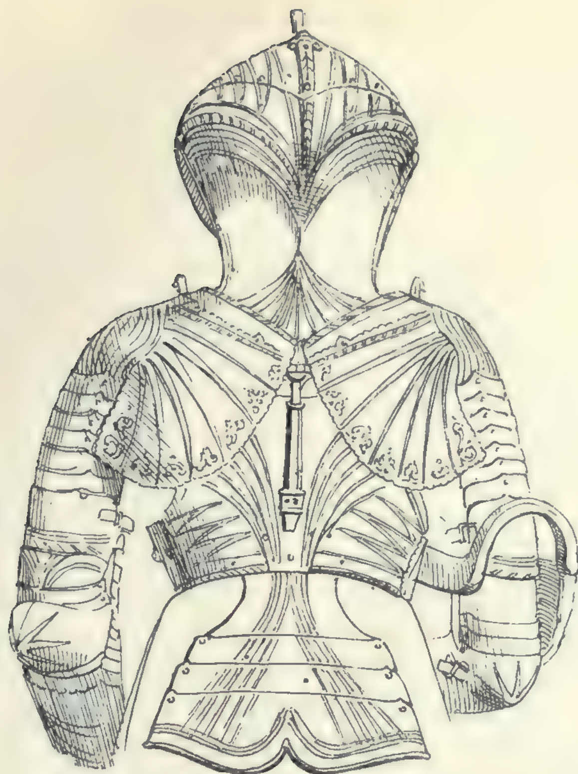
A Stuttgard. M. Edouard Ebner y a publié des *photographies* exécutées par M. E. Bilharz ; elles reproduisent les tableaux du musée de Sigmaringen.

A Urach. *Portrait du duc Eberhard à la Barbe,* de Wurtemberg.

GRAVURES SUR BOIS.

Soixante treize *initiales historiées* qui ornent la *quatrième Bible allemande* imprimée à Ulm de 1470 à 1473, dont tous les dessins et l'exécution en gravure des plus importants sont attribués à Schülein.

PARIS. — IMPRIMERIE JULES LE CLERE ET Cie, RUE CASSETTE, 29.



École Allemande. *Fresques, Histoire, Portraits.*

MARTIN SCHAFFNER

A TRAVAILLÉ ENTRE 1499 ET 1540.



L'École souabe, une des plus anciennes de la Germanie, est probablement antérieure à celle de Prague qui, selon de pures hypothèses de quelques auteurs, dériverait même de l'École d'Ulm, puisque les archives de cette ville, en 1370, mentionnent le peintre B. Wuruss, dans lequel on a voulu reconnaître le vieux Wurmser, le fondateur, à cette même époque, de l'École de Prague, ville où il était attaché à la cour de l'empereur d'Allemagne. Quoi qu'il en soit, en outre de ce Wuruss, il est déjà aussi question dans les archives de 1385 à 1386, de Rodolphe Schagen; de 1389 à 1417, de maître Ulrich; de 1407 à 1417, de Martin le vieux et le jeune; de 1398 à 1416, de maître Jacob; en 1407, de Peter; en 1413, de maître Lucas et autres; tous peintres connus pour avoir exécuté des travaux artistiques dans cette ville. Quant à Martin Schön, qui y figure sur les cahiers d'impositions de 1394 à 1416 comme peintre et graveur sur bois, ainsi que son fils Barthel Schön, inscrit durant les années 1427 à 1440, ce sont des artistes dans lesquels Grüneisen et Ed. Mauch ont cru reconnaître le grand-père et le père du célèbre Martin Schongauer de Colmar. Il est prouvé aujourd'hui jusqu'à l'évidence (V. ma notice sur ce dernier maître) que les Schön et les Schongauer, originaires d'Augsbourg, ne sont

pas les mêmes. Si les archives d'Ulm, des années 1441 et 1461, parlent d'un Martin Schön et d'un Martin Schongauer ou Schongawer, ainsi que d'un Louis Schongawer, d'un second Barthel Schön, en 1471, et d'un peintre de vitraux Hans Schön, entre 1495 et 1514, et enfin d'un Erhard Schön, du seizième siècle, ces artistes ne peuvent appartenir qu'à une autre branche que celle alliée aux Vriefs ou Fries, la même qui alla aussi habiter Colmar.

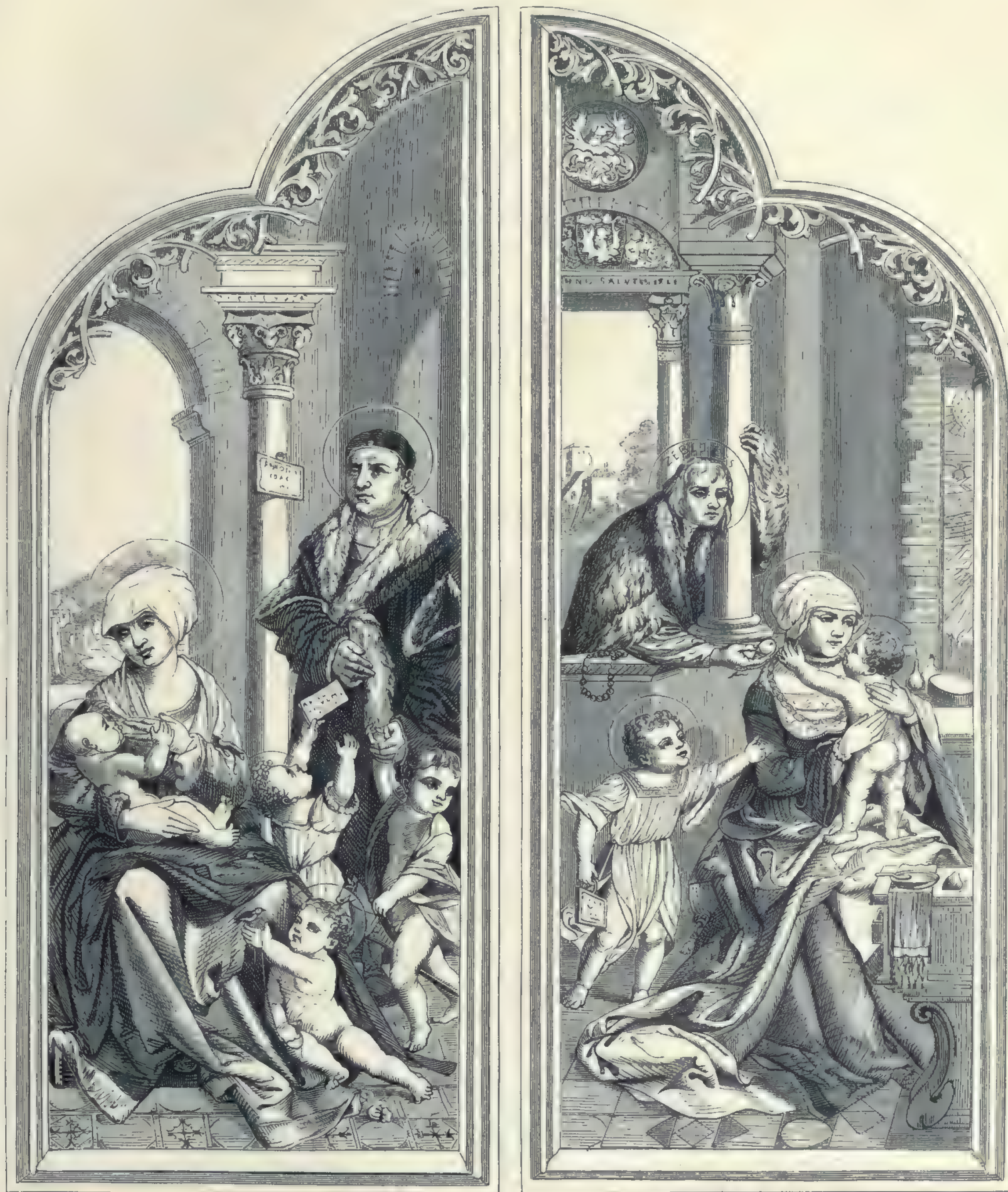
Tous les peintres de l'École d'Ulm n'ont pas suivi la tendance spiritualiste qui distingue ordinairement, de la branche bien plus naturaliste d'Augsbourg, les œuvres de l'École souabe de cette ville, ni surtout la direction imprimée par Barthélemi Zeitblom, le célèbre émule de Schongauer. Martin Schaffner était même, *au début* de sa carrière, plus que naturaliste ; le réalisme des têtes de ses figures peintes durant cette période montre incontestablement des portraits copiés trop servilement d'après des modèles entachés de laideur et dont il n'avait changé que les vêtements et arrangé les poses. Ses belles jeunes filles au caractère innocent et ses saintes vierges resplendissantes de la beauté pure produisent un effet si tranchant à côté de la laideur de ses types d'hommes, que plusieurs auteurs ont cru y reconnaître la tendance idéaliste des autres peintres d'Ulm. Après avoir visité l'Italie où il avait étudié de préférence, à Pavie et à Milan, les œuvres de Borgognone, sa manière s'était grandement modifiée. Le *sentiment* allemand, qui manquait à ses premières compositions, avait trouvé un palliatif dans les aspirations de l'École italienne, où l'absence d'une conception abstraite est ordinairement rachetée par le goût élevé de l'exécution et la beauté des formes, dont les types universellement acceptés remplacent l idéal. On est particulièrement frappé de cette transformation dans les quatre tableaux peints en 1524 et conservés à la Pinacothèque de Munich, lesquels représentent une *Descente du Saint-Esprit*, une *Annonciation*, une *Présentation au Temple et la Mort de la Vierge*. Ici, la couleur, quoique un peu froide, montre aussi l'influence de Hans Burgkmaier dans la carnation généralement claire et transparente, tandis que la délicatesse et le modelé de l'ensemble accusent l influence des maîtres italiens. Le *Groupe des six saints* du musée de Berlin appartient à l'époque qui précéda son voyage en Italie. Le faire y est encore plus cru ; c'est le réalisme primitif du peintre, avant d'avoir été modifié ni par l'étude des œuvres italiennes ni par l'influence de Burgkmaier, à laquelle Schaffner doit probablement aussi sa qualité de portraitiste. Considéré comme tel, ce peintre occupe une place distinguée dans son école et même vis-à-vis les autres écoles de son temps. (Voir la belle Vierge à la page précédente).

Le tableau le plus mauvais est cependant celui de la galerie du Belvédère à Vienne, une *Sainte Famille*, quoiqu'il porte la date la plus reculée, celle de 1499 ; il accuse encore une grande ignorance de la perspective (têtes démesurément grandes sur des corps maigres et carrés), et aussi fort peu de sentiment à côté d'une exécution trop puérile des détails.

Animés, vrais et souvent très-brillants, les portraits de Schaffner ne manquent parfois que du relief qui aide à faire détacher du panneau des corps auxquels un empâtement modéré est indispensable. Il est difficile d'admettre sous ces teintes souvent trop plates des muscles et des os, quoique le coloris de la carnation paraisse accuser une circulation de sang et une existence réelle.

Quant à la vie de ce peintre, dont le nom figure dans la liste de la bourgeoisie d'Ulm, de 1508 à 1535, on n'en connaît presque rien : ni l'endroit ni l'année de sa naissance et de sa mort, ni même le nom de son maître; mais grâce aux recherches de C. Grüneisen et Ed. Mauch (Voy. *Ulms Kunstleben im Mittelalter*. Ein Beitrag sur Culturgeschichte Schwabens, Ulm, 1854), on peut mentionner dans l'ordre chronologique un grand nombre de ses tableaux dont le plus ancien connu est daté de 1499 ; il représente une *Sainte Famille* et se trouve aujourd'hui à la galerie du Belvédère à Vienne. Un portrait de Wolfgang d'Œttingen, qui n'est plus dans la possession de la famille de ces comtes, mais à la Pinacothèque de Munich, fut peint en 1508. Deux ans plus tard, Schaffner exécuta pour la confrérie des Marner à Ulm, dont il était membre, « la peinture d'une petite voûte et d'un panneau, au-dessous de l'autel de Saint-François », dans l'église des Carmes déchaussés, pour laquelle « Daniel Monch fournit le rétable et sculpta les ornements ». C'est en 1515 que Schaffner fut chargé par l'Empereur d'un tableau dont on ignore le sujet et qu'il exécuta

les huit panneaux représentant des *Episodes de la vie du Christ*, actuellement conservés au château de Schleisheim près de Munich. Le portrait du chevalier Ytel Besserer de Rohr, qui orne la chapelle de la famille de ce nom, à la cathédrale d'Ulm, est daté de 1516 et de 1517. Quant aux quatre panneaux repré-



DIPTYQUE DE LA CATHÉDRALE D'ULM.

sentant l'histoire de saint Antoine, exécutés pour l'église de Kirchberg, située au bord du lac de Constance et qui figuraient plus tard dans la galerie du dernier prélat de Salmansweiler; ils sont sans millésime. Les vantaux de rétable, aujourd'hui placés dans le chœur de la cathédrale d'Ulm et jadis dans l'église des

Carmes déchaussés de cette ville, sont datés de 1521 ; ceux-ci montrent, en outre de la *Cène* et d'autres sujets bibliques, les armoiries de la famille Hundtfuss. Plusieurs œuvres du maître, provenant de la fondation de l'Empire à Wettenhausen, et actuellement à la Pinacothèque de Munich, portent le millésime de 1524, et le portrait d'un homme d'une quarantaine d'années, à la sacristie de la cathédrale d'Ulm, celui de 1530. On sait que Schaffner a aussi peint à fresque, vers 1532, des *Scènes de la vie de la Vierge*, dans le chœur de l'église de Wettenhausen, d'où elles ont malheureusement disparu, en 1699, sous des couches de chaux et de briques.

On admet que les meilleurs de ses portraits, qui forment la partie la plus distinguée de son œuvre, se trouvent dans la chapelle Besserer et dans la sacristie de la cathédrale d'Ulm, et que son dernier ouvrage, dont on a découvert des traces, est le portrait qu'il a peint « pour la somme de cinquante florins pour le Conseil secret de la ville d'Ulm », entre 1538 et 1539.

Schaffner n'a survécu à Jean-Barthélemi Zeitblom (mort en 1520) qu'une vingtaine d'annés, et malgré le peu de connaissance qu'on a de sa vie privée, ses tableaux autorisent à lui appliquer ce verset de l'Écriture sainte :

« Beati mortui qui in Domino moriuntur :
Amodo, ut requiescant a laboribus suis ;
Opera enim illorum sequuntur illos. »

AUGUSTE DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

FRESQUES.

Ulm. — Sous une voûte de l'église des Carmes déchaussés, peinture qui n'existe plus.

Wettenhausen. — *Scènes de la vie de la Vierge*, au chœur de l'église, actuellement couvertes de maçonneries.

TABLEAUX SUR PANNEAUX.

Berlin. — Au musée. — *Groupe de six saints* (nº 1234).

Munich. — A la Pinacothèque. — *L'Annonciation*, 1524 (nº 17). *La Présentation au Temple*, 1524 (nº 18). *La Descente du Saint-Esprit*, 1524 (nº 19). *La Mort de la Vierge*, 1524 (nº 20). *Portrait du comte Walfgang d'Œttingen*, peint en 1508 (nº 156). *Portrait du mathématicien Pierre Appian.*

Au chateau de Schleisheim (près de Munich). Huit panneaux dont les sujets représentent des *Scènes de la vie du Christ*, datés de 1515.

Nuremberg. — A la chapelle de Saint-Maurice. *L'Adoration des Mages* (nº 52), provenant de la galerie des princes de Wallerstein et signé : M. S. M. Z. U.

Ulm. — A la cathédrale. — Dans la sacristie, *Portrait d'un homme d'une quarantaine d'années*, daté de 1530.— Dans le chœur, triptyque daté de 1521 et représentant *la Cène*, ainsi que plusieurs autres compositions tirées de l'histoire sainte et accompagné des armoiries de la famille Hundtfuss. A la chapelle Besserer, *le Portrait du chevalier Ytel Besserer de Rohr*, daté de 1516.

Vienne. — A la galerie du Belvédère. — Une *Sainte Famille*, marquée du monogramme et datée de 1499.

Monogrammes recueillis sur les tableaux de Schaffner.

MS 1515. MS 1516. 1521 MS. MS, MS MDXXI.

Corbeil, typ. et stér. de Crété fils.



École Allemande. *Sujets religieux. Sculptures peintes.*

MICHEL WOHLGEMUTH

NÉ EN 1434. MORT EN 1519.



Combien de fois n'a-t-on pas vu de médiocres élèves éclipser leurs vieux maîtres très-supérieurs à eux et auxquels ils étaient entièrement redevables de leur art ! C'est qu'il n'est pas donné à tout le monde de savoir se faire valoir et de se gonfler. Autant qu'un corps est grossi, naturellement ou artificiellement, autant il projette autour de lui plus d'ombre, et l'ombre c'est parfois la mort morale du véritable artiste, ordinairement modeste et convaincu. L'intrus lui prend sa place au soleil, où il aurait brillé au lieu de tomber dans l'oubli, grâce à l'ingratitude des hommes, toujours les yeux grandement ouverts pour les résultats à fracas, mais le plus souvent aveugles pour les causes et les moyens auxquels le succès est dû. L'Amérique est retrouvée par Christophe Colomb, mais Améric Vespuce lui donne son nom et garde pour longtemps l'honneur de la découverte !

Si on n'est pas en droit d'appliquer ces considérations à Albert Durer vis-à-vis son maître Michel Wohlgemuth, il est cependant hors de doute que ce dernier aurait occupé une place bien plus importante dans l'École allemande sans la venue de son grand élève, dont l'importance

réelle devait mettre à l'ombre tout autour de lui et faire presque oublier des artistes qui, même à côté de lui, sont dignes de conserver d'assez grandes proportions. Le véritable fondateur de l'*École franconienne*, concentrée plus particulièrement à Nuremberg, sera toujours ce vieux peintre-graveur chez qui Albert Durer avait appris son art, et qui, un des premiers, a gravé à l'eau-forte, procédé dont il paraît même être l'inventeur.

On connaît fort peu de tableaux de cette école, antérieurs à Wohlgemuth. Waagen cite les volets d'un tryptique exécuté en 1453 pour la chapelle de la famille des Löffelholz, à l'église de Saint-Sebald à Nuremberg; ce sont des *Scènes de la légende de l'empereur Henri II et de sa femme Cunégonde*, ainsi que l'*Adoration des Mages* et *Saint Georges tuant le dragon* avec le *Christ* et des *Saints* sur la *Predella* (siége postérieur de l'autel), et les portraits de la nombreuse famille de ces nobles peints sur les côtés extérieurs des vantaux. Quant aux tableaux de maîtres inconnus du retable à Saint-Wolfgang près d'Ischl, dont les sculptures furent exécutées par Pacher von Brunecken en 1481, et qui représentent, aux deux tiers de la grandeur naturelle, *seize scènes de la Vie du Christ et de la Vierge*, parmi lesquelles celles de la *Circoncision*, de la *Mort de Marie* et de la *Fuite en Égypte*, sont les plus remarquables, ils accusent, par la crudité des gammes et la conception naturaliste, également l'École souabe et plus spécialement la branche réaliste d'Augsbourg.

Wohlgemuth naquit en 1434, à Nuremberg, ville où il apprit son art et qu'il paraît n'avoir jamais quittée. On l'a dit à tort élève de Jacques Walch ou de Jacques Wahlen, deux noms différents qui désignent probablement le même peintre, dont la seule mention se trouve dans les *Nachrichten von den vornehmsten Künstlern*, etc., publiés par Neudorffer en 1546, qui y dit : « avoir vu deux tableaux de Walch, dont l'un était le portrait d'un architecte, le père de Frédéric Beheim, et que Hans von Kulmbach était élève de ce Walch, mort en 1500; » notice que Doppelmayr a répétée. La preuve que Wohlgemuth avait pris femme se trouve dans les registres de la ville de Schwabach, où figurent deux payements : l'un de six cents florins fait à Wohlgemuth lui-même, et dix, *pour épingles, à son épouse*, prix d'un tableau exécuté pour le chœur de l'église. La date de sa mort est fixée par l'inscription que Durer a mise sur le portrait de son vieux maître. Doppelmayer, en parlant de ce tableau, appartenant alors à la célèbre collection Praun de Nuremberg et conservé aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich, le même qui a servi à la gravure placée en tête de cette monographie, reproduit la notice littéralement. En voici la traduction : « Ce portrait a été fait en 1516 par Albert Durer d'après son maître Wohlgemuth, lorsque celui-ci avait quatre-vingt-deux ans. Il est mort en 1519 avant le lever du soleil le jour de saint André. »

Wohlgemuth était un artiste sans prétentions, un piocheur assidu ; homme droit et au cœur simple, il regardait toujours le travail comme un devoir et étudiait constamment la nature ; s'il était pieux, il ne pouvait cependant pas avoir lu sans cesse la Bible, comme l'ont dit quelques auteurs, puisque le maître est mort déjà deux ans après que Luther avait commencé seulement à battre en brèche le pouvoir romain (1517) ; si la Bible était déjà imprimée, l'Église en défendait alors la lecture aux laïques, puisque la Réforme ne fut introduite à Nuremberg que quelques années plus tard. C'était le peintre le plus important de cette période en Allemagne, où il n'avait pas de rival pour la vigueur et la transparence du coloris ; mais il a existé peu d'artistes aussi inégaux que lui. Sculpteur et peintre à la fois et recevant des commandes de tous les côtés, soit pour des tableaux votifs soit pour des retables d'autel dont il sculptait et peignait les figures et exécutait les tableaux du fond ainsi que ceux des vantaux, il devait souvent négliger son travail fait trop à la hâte, dès qu'il était moins payé, ou en abandonner une grande partie à des aides plus ou moins manœuvres dont il paraît avoir eu un grand nombre dans son modeste atelier, à juger par le passage où le jeune Albert Durer se plaint « des rudes compagnons qui travaillaient chez son maître ». Ses propres œuvres montrent même parfois une application capricieuse et aussi inégale que celles exécutées par ses compagnons, mais elles portent cependant l'empreinte de la main d'un véritable artiste et dénotent encore l'influence de l'École colonaise par les têtes rondes des personnages, qui ont ordinairement les épaules étroites et les doigts très-longs et très-effilés. Ses figures se distinguent en outre par des pommettes saillantes et par des bouches et des nez si petits qu'ils accusent un

parti pris, frisant le maniéré. La plupart de ses compositions montrent au premier plan un lion peu naturel. Les fonds, particulièrement la partie aérienne de ses tableaux, sont encore souvent dorés, et ses nimbes pleins ou en forme de disques. Le coloris est substantiel, nourri partout et tellement transparent que quelques auteurs ont cru que le maître avait souvent employé la colle (*tempera*) à la place de l'huile, et qu'il avait seulement recouvert ses tableaux d'un vernis gras, ce qui est une erreur manifeste, puisque la manière dont il obtenait ses glacis, démontre que sa peinture est à l'huile. Tous ses contemporains l'ont déjà estimé pour son dessin (*Reissen*, v. Doppelmayer), qu'il a transmis avec un si grand succès à son célèbre élève et que celui-ci a



LE CHRIST AMENÉ DEVANT PILATE. AU LOUVRE.

porté à une plus haute perfection encore. Les ouvrages les plus importants du maître sont d'abord les *Scènes de la Vie de la Vierge* et *de la Passion* à l'église de Sainte-Croix, où elles ornent l'autel de la fondation Haller; ils paraissent faire partie des plus anciens en date et font sentir le métier, ou plutôt le faire d'un artiste encore peu rompu. Quoique déjà d'un coloris vigoureux, ils pèchent par des parties surchargées. Les *Scènes de la Passion*, de la Pinacothèque à Munich, qui proviennent de l'église de la Trinité à Hof en Bavière, appartiennent à la même catégorie et à peu près à la même époque ; ici les contours sont durs, mais l'expression des têtes est belle et pleine de sentiment. Une de ses plus remarquables et incontestables œuvres, c'est le grand maître-autel de l'église de Notre-Dame à Zwickau, exécuté en 1479 ; les dessins au trait en ont été publiés en lithographie

par Quandt, chez Weigel de Leipzig, et c'est de cet autel qu'a été tirée la *Visitation*, gravure connue de tous les amateurs. Ce même sujet a été souvent copié avec modifications par de mauvais peintres, grossières productions que l'on rencontre si fréquemment dans les ventes publiques. Ces compositions sont encore dépassées par les panneaux de l'église de Heilbronn en Franconie, des *Scènes de la Vie du Christ*, une *Messe du pape Grégoire avec les portraits des donateurs*, et le *Margrave Frédéric IV avec sa famille.* Une autre de ses meilleures compositions, c'est un autel à la chapelle de Saint-Maurice à Nuremberg (nos 45, 53, 74 et 78), qui provient de l'église de la même ville, où Wohlgemuth l'a exécutée en 1487. On y voit S. Georges et S. Sebald, S. Veit, Ste Catherine et Ste Barbe, S. Lucas peignant la Vierge et S. Sébastien, etc. — Ste Rosalie et Ste Marguerite, S. Jean et S. Nicolas, sur fond doré, à la même galerie, sont des œuvres plus inférieures. Ici encore on sent la parenté de ce maître avec l'école colonaise. Citons encore le tableau de l'église de Schwalbach, près de Nuremberg, exécuté entre 1506 et 1508 par Wohlgemuth aidé de ses compagnons, et où S. Jean-Baptiste et S. Martin accusent sa propre main. Le *Christ amené devant Pilate* au Louvre, dont la reproduction figure à la page 3 de cette notice, lui est attribué à cause du monogramme.

Wohlgemuth a aussi composé une grande quantité de dessins pour la xylographie, et l'on croit qu'il en a lui-même gravé un certain nombre, comme cela paraît ressortir d'un passage de la *Chronique de Nuremberg par Hartmann Schedel*, imprimé en allemand chez Koberger à Nuremberg en 1483 et illustré de plus de mille gravures sur bois par Wohlgemuth et Johann Pleydenwurf. Le *Livre des Révélations de Ste Brigitte de Suède*, imprimé dans le même atelier en 1498, et l'*Écrin du Salut*, in-folio tiré par Koberger en 1491, sont également illustrés de gravures sur bois, ici coloriées, dont on attribue encore les dessins et l'exécution à Wohlgemuth.

AUGUSTE DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

PANNEAUX A L'HUILE.

A COLOGNE, *au musée*. Le *Jugement dernier* (n° 373). La *Mort de la Vierge* lui est également attribuée.

A HEILBRONN, *à l'église*. Maître-autel, chef-d'œuvre. Scènes de la *Vie du Christ*, la *Messe du pape Grégoire*, et le *Margrave Frédéric IV de Hohenzollern*.

A LIVERPOOL, *Pilate*. *Descente de croix.*

A MUNICH, *à la Pinacothèque*. *Jésus dans le jardin des Oliviers. Crucifiement. Descente de croix. Résurrection.* Scènes de *la Passion* (nos 22, 27, 38 et 39).

A NUREMBERG, *à l'église de Sainte Croix*. *La Passion* et des *Saints*.

A la chapelle de Saint-Maurice. Scènes de la *Vie de la Vierge* (nos 45, 58, 74 et 180), attribuées à ce même maître; ce sont des *saints* en grandeur naturelle.

A PARIS, *au musée*. Le *Christ amené devant Pilate* (n° 564). Le *Pape S. Marcel et S. Jérôme*, propriété de M. Baer. (V. à la première page.)

A SCHWABACH, *à l'église*. Plusieurs tableaux exécutés de 1506 à 1558.

A VIENNE, *au musée*. *S. Jérôme*, autel à volets. *Vierge avec l'enfant Jésus* et deux saints. *Crucifiement.*

A ZWICKAU, *à l'église*. *Tableaux de maître-autel* exécutés en 1479.

GRAVURES SUR BOIS,

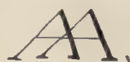
DONT WAHLGEMUTH A FOURNI LA PLUPART DES DESSINS ET EXÉCUTÉ PROBABLEMENT UNE GRANDE PARTIE.

Dans la *Chronique de Nuremberg de Hartmann Schédel*, imprimée en allemand par Koberger en 1483. Dans le *Livre des Révélations de Ste Brigitte de Suède*, imprimé dans le même atelier en 1498. Les gravures sont coloriées. Dans le *Schatzbehälter*. Dans l'*Ecrin du Salut* in-folio, également imprimé, en 1491, par Koberger à Nuremberg. (V. le cabinet national des estampes à Paris).

Gravures exécutées au trait d'après les tableaux du maître.

La Naissance d'après le retable de l'église de Notre-Dame à Zwickau, reproduite dans le *Kunstgeschichte* (*Histoire de l'art*) de Kugler (1861) et l'*Histoire de la peinture* de Görling (1866).

Lithographies d'après les tableaux du maître, exécutées au trait. *Les tableaux de Zwickau* (*Die Gemälde des Michel Wohlgemuth in der Frauenkirche in Zwickau von Quant. Leipzig bei Weigel*). La *Galerie historique de Versailles*, etc., reproductions par la gravure d'un certain nombre des tableaux de la galerie de Versailles. Un portrait de Juvenal des Ursins, dont le tableau attribué à Wahlgemuth (n° 1759) est tout simplement une peinture de la fin du XVIe ou du XVIIe siècle.


Monogramme attribué à Wohlgemuth.

PARIS. — IMP. JULES LE CLERE ET Cie, RUE CASSETTE, 29



Ecole Allemande. *Sujets religieux et Portraits*

JEAN-BARTHÉLEMI ZEITBLOM

NÉ VERS 1440. — MORT VERS 1520.



C'est particulièrement dans la *Naissance du Christ*, appartenant au musée de Sigmaringen, tableau peint à l'huile sur panneau à fond doré et de paysage, qu'éclate l'admirable talent dont Zeitblom (*de l'école souabe de la branche idéaliste d'Ulm*) a toujours fait preuve pour l'exécution minutieuse des mains et surtout des têtes, parmi lesquelles un certain type favori se trouve cependant trop souvent répété. La Vierge, agenouillée et adorant l'enfant Jésus qui vient de naître, ne montre pas dans cette composition, comme dans les autres peintures du maître, la beauté angélique des têtes, ni de celles, ordinairement aussi plus rondes, de l'école colonaise ; il y a représenté, comme ailleurs encore, la jeune mère sous des traits plus ascétiques. C'est un de ces visages intéressants, amaigris par la souffrance, par la prière, et aussi par la *crainte*

de Dieu, si terrifiante au moyen âge; un de ces types éminemment souabe, de ces êtres délicats et sveltes, à l'œil rêveur et quelquefois lançant de sombres éclairs, que l'on rencontre agenouillés déjà sous les hautes voûtes des cathédrales gothiques, éclairées à peine par le crépuscule de l'aube, et quand le coq vient de chanter pour la seconde fois. Femmes aux figures pâles, dans lesquelles tout attachement terrestre paraît effacé et dont les yeux cernés semblent refléter l'extase des rêves mystiques. Ici rien de la sérénité naïve, épanouie, rien de ces empreintes de la béatitude calme des vierges des maîtres Guillaume et Stéphan, dont les conceptions, quoique religieuses-idéales aussi, n'ont pas eu ce caractère ascétique. Si les têtes des femmes de l'école colonaise expriment la foi robuste du chrétien qui accepte et exerce avec calme le culte de ses pères, sans se préoccuper outre mesure des mystères de la révélation et sans envisager l'avenir avec terreur, celles de Zeitblom portent sur leurs traits les ravages de la crainte incessante de l'inconnu, qui amène souvent l'annulation de l'individualisme laïque au profit de la direction spirituelle. Les vierges de l'école colonaise paraissent ainsi participer bien plus à la vie réelle et à la grâce mondaine, tout en restant éloignées du naturalisme de l'école flamande. C'est peut-être pour avoir exprimé cet ascétisme tout germanique d'alors, que l'on a surnommé Zeitblom *le peintre le plus allemand* de son temps.

La coupe des vêtements, d'un goût parfait, l'arrangement magistral des draperies, — où les plis ont peu du chiffonné anguleux, toujours plus ou moins maniéré, de l'époque gothique et si fréquent dans les tableaux de Schongauer, le compatriote et le premier maître de Zeitblom, — la vérité et l'exécution consciencieuse des accessoires, placent certes les tableaux du chef d'école d'Ulm parmi les meilleures œuvres de son temps, et cela malgré une certaine raideur des membres et la trop grande maigreur de ses personnages. Il est à regretter que, dans le tableau capital mentionné plus haut, — le sujet de la gravure placé à la page suivante, — l'enfant Jésus ait été si maltraité par un restaurateur ignorant dont la retouche se manifeste même grandement sur les reproductions photographiques [1]. Le contraste qui existe entre le fini des mains et des têtes de la Vierge et de saint Joseph, et la tête, les mains et les pieds de l'Enfant, est choquant. Le maître s'y est représenté lui-même sous la figure de saint Joseph, qui paraît s'approcher pour éclairer le groupe avec le cierge porté dans la main droite; la carnation, dans un excellent coloris, rappelle la manière de la peinture en hachures des portraits de Dürer. Ce même admirable type de femme aux traits amaigris, mais si beaux et si intéressants, reparaît sur un autre de ces volets du musée de Sigmaringen où Zeitblom a représenté la *Visitation de sainte Élisabeth*. (Voir la gravure page 7.) Les draperies des manteaux et les plis de la coiffure en toile sont aussi artistement arrangés que dans la *Naissance du Christ;* la perspective et le tracé du paysage n'y sont pas moins heureux. Trois marguerites blanches, peintes à droite sur le premier plan, égalent, pour la bonne exécution et la manière, le tronc de bouleau placé sur la gauche de la composition, où il forme l'un des poteaux du toit de l'étable; la partie architecturale à plein cintre et en style roman y est aussi parfaitement bien agencée.

C'est la *Naissance de la Vierge* que représente le troisième sujet de nos gravures (page 5), copiées également parmi les huit panneaux du musée de Sigmaringen, dont les cinq autres montrent : *Joachim et Anne*, la *Présentation de la Vierge au temple,* le *Mariage de la Vierge,* l'*Annonciation* et la *Mort de la Vierge.* Cette composition frappe plutôt par sa naïveté et par la vérité des accessoires que par les types moins distingués et peu variés des femmes, dont les extrémités sont cependant toujours d'une grande finesse. Zeitblom, qui a mis le même soin dans les détails et dans l'achèvement de tous ses tableaux, était coloriste. On retrouve chez lui certaines qualités de Quentin Matzys et une touche plus nourrie même que celle qu'offrent les œuvres de Hans Schülein, dont il fréquenta l'atelier et épousa la fille en 1483.

[1] « *Musée de Sigmaringen,* » publié par ordre et aux frais de Son Altesse Royale le Prince Charles-Antoine de Hohenzollern, par T.-A. Lehner, docteur en philosophie, bibliothécaire et conservateur. *Stuttgart*, chez Édouard Ebner ; photographies exécutées par Bilharz.

Quant à la finesse du sentiment, poussée souvent jusqu'à la délicatesse la plus exquise, quant à la chaleur artistique peu commune, il est encore l'artiste *le plus allemand* de son époque.

Supérieur de beaucoup à son beau-père pour l'expression poétique et rêveuse des figures, toujours chez lui exécutées avec soin, il se rapproche de son maître dans les détails, où la conformité est



A NAISSANCE DU CHRIST. (Peinture à l'huile sur panneau, de la Galerie de Sigmaringe..)

frappante. La vie et les habitudes communes d'un même centre de ville de province, dont les mœurs étaient fort simples sinon primitives, et où les intérieurs des maisons et des ménages devaient se ressembler beaucoup, l'expliquent.

L'uniformité est aussi marquante dans les accessoires que dans l'arrangement des intérieurs; selon les anachronismes coutumiers du temps, les épisodes de la vie de la Vierge et du Christ, sujets favoris de ces maîtres, y sont représentés d'une manière toute locale. Les étoffes qui couvrent les matelas et les taies d'oreillers offrent chez l'un et l'autre les mêmes dessins et paraissent avoir la même provenance,

sinon sortir du même métier! Dès que l'on jette les yeux sur la reproduction gravée de la *Naissance de la Vierge* de Zeitblom, on est involontairement amené à se souvenir de la *Mort de Marie* de Hans Schülein, conservées l'une comme l'autre au musée de Sigmaringen, quoique le fond de ce dernier tableau soit doré et son exécution, pour ce qui regarde le coloris, très-inférieure aux œuvres de l'élève. Celui-ci n'avait pas subi l'influence de Roger Van der Weyden l'aîné, comme son beau-père, dont la fréquentation de l'atelier bruxellois peut être prouvée par des documents recueillis; sa manière plus naturaliste et plus crue montre aussi davantage, dans les draperies, le chiffonné introduit en Allemagne par les Flamands, exagération qui est encore flagrante chez Dürer même. Si Zeitblom et Schülein se ressemblent sous le rapport des agencements et des détails, ils diffèrent grandement sous celui du coloris et de la conception, restée purement idéale chez le premier.

Jean-Barthélemi Zeitblom, peintre-graveur, architecte et ingénieur, né vers 1440 à Ulm, où il apprit son art chez Schongauer, dont le faire se retrouve dans quelques-uns de ses tableaux, s'était d'abord appliqué exclusivement à la gravure au burin des estampes sur plaques de cuivre, qu'il exerça avec son premier maître à Colmar, où il a aussi buriné le bois. Il a commencé par copier les douze feuilles de la *Passion* du Beau-Martin et produit un certain nombre d'autres, faussement attribuées à Barthel Schongauer, qui n'a jamais existé; ici la signature est formée avec son prénom, auquel l'artiste a ajouté l'initiale du maître, dont il était fier. On connaît aussi de lui entre autres une série d'armoiries parmi lesquelles celles des Rohrbach et Holzhausen, supportées par deux figures, homme et femme, sont des planches qui furent exécutées à l'occasion d'une alliance contractée par ces familles patriciennes de Francfort-sur-le-Mein, en 1466. Un petit nombre d'épreuves, tirées, il y a quelques années seulement, avec les gravures originales, encore aujourd'hui dans la possession des Holzhausen, ont été offertes par ceux-ci à plusieurs musées. Les quatre portraits et les ornements qu'on attribue à Zeitblom paraissent appartenir à la même période. La plupart des autres planches qu'il a gravées avant l'époque où il s'était appliqué plus spécialement à la peinture à l'huile, ont été probablement exécutées avant l'année dans laquelle furent terminées ces armoiries; elles représentent des scènes de la vie domestique. Plus tard, en même temps qu'il peignait, il gravait à la pointe sèche et au trait un grand nombre de sujets de la vie vulgaire, des charges de paysans, des vagabonds et autres compositions de la même nature, comme on en voit une série au musée d'Amsterdam, et qui sont bien loin de la conception religieuse habituelle du maître. (Voir la gravure, page 1.) Le cabinet des estampes à Paris ne possède aucune épreuve classée sous le nom de Zeitblom, mais j'y ai cru reconnaître sa main sur plusieurs pièces rangées dans les œuvres anonymes. Feu le docteur Rössler avait aussi trouvé sur une bible allemande de la bibliothèque d'Erlangen, une reliure dont le cuir était ciselé et signé par le maître en 1466; le même dessin, exécuté à la plume, fait partie des collections du musée germanique de Nuremberg, qui l'a publié il y a quelques années.

Comme Zeitblom avait de la peine à vaincre, dans la gravure, une certaine dureté et une raideur qui choquent dès que l'on compare ses planches avec l'œuvre de Schongauer, il s'appliqua de préférence à l'exécution des dessins seulement, pour les illustrations xylographiques qui ornent des livres imprimés dans sa ville natale, vers 1473, parmi lesquels Harzen (« Jean-Barth. Zeitblom, peintre d'Ulm, considéré comme graveur; » travail inséré dans les *Archives de Naumann* en 1860, p. 27) cite la *cinquième bible allemande* publiée entre 1473 et 1475. En outre des dessins déjà mentionnés du musée germanique, on en connaît un grand nombre de la collection du prince Walburg-Truchsess, tous exécutés à la plume; l'artiste y montre une touche très-large; ils sont conservés dans la bibliothèque, à Wolfseeg, situé en Souabe, près de Ravensbourg. Ces dessins me paraissent précieux pour étudier le talent à double face du maître, puisque les sujets sont aussi éloignés de la conception religieuse que ceux des gravures du musée d'Amsterdam, auxquelles ils ressemblent, tandis que les compositions bibliques paraissent toutes empruntées aux tableaux à l'huile d'une époque postérieure où Zeitblom avait pris cette tendance ascétique, mais aussi le faire plus magistral qui l'a placé si haut dans la peinture gothique. D'autres

dessins de la même collection le montrent dans sa qualité d'architecte et d'ingénieur : ce sont des plans de machines de guerre, de fortifications, des mines à poudre et à brûlots, des croquis relatifs à l'artillerie et aux siéges.

La période où Zeitblom s'est appliqué à la peinture à l'huile doit donc être placée assez tard,



LA NAISSANCE DE LA VIERGE. (Peinture à l'huile sur panneau, de la Galerie de Sigmaringen.

puisqu'il épousa seulement dans sa quarante-troisième année, en 1483, la fille du peintre Hans Schülein, dont il fréquentait l'atelier. Le : «.... *Von Hans Schülein. V. B. Zeitblom mitgemacht*, 14.. » («.... *De Hans Schülein. B. Zeitblom aidant*, 14.. »), inscription recueillie sur un triptyque à l'église du village de Münster, situé à quelques lieues d'Augsbourg, affirme la collaboration de notre artiste avec son beau-père. Il a aussi exécuté des peintures murales, comme cela est démontré par le *Saint Jean-Baptiste* de

grandes dimensions, peint en 1490 d'une manière magistrale à l'extérieur de l'église de Blaubeuren. — A la première série de cette seconde période appartiennent les deux ailes du retable de l'ancienne galerie Abel à Stuttgard : *Saint Georges, Saint Florian, Saint Jean-Baptiste* et *Sainte Marguerite* et deux excellents portraits de la galerie Lichtenstein, à Vienne, où ils figurent sous la fausse attribution de Holbein. L'un représente une bourgeoise vêtue de noir et dont la coiffure blanche rappelle celle de plusieurs personnages des compositions religieuses du maître ; peinte en teintes blafardes, sur un fond de draperie rouge, cette femme a un rouleau de papier à la main. L'autre portrait, celui d'un homme en bonnet et en fourrure, est tenu dans un coloris plus fourni et plus chaud. A l'époque de la maturité complète du maître appartiennent d'abord les huit admirables panneaux du musée de Sigmaringen. Viennent ensuite : le retable de la collection de M. Hasler, à Ulm, triptyque qui avait été sculpté par le célèbre Syrlin l'aîné en 1488, pour l'église de Hamen, près d'Ulm, et que Zeitblom a orné de peintures qui représentent *Saint Nicolas, Saint François* et le *Christ au jardin des Oliviers ;* le *Portement de Croix* exécuté dans l'intérieur du retable de Blaubeuren ; les *Quatre Pères de l'Église*, peints en 1490 sur les gradins d'autel à Eschach ; *l'Annonciation, la Présentation au Temple, les deux saints Jean*, plus grands que nature, de 1495, du maître-autel de la même ville et appartenant à l'ancienne galerie Abel, à Stuttgard ; la *Tête de sainte Anne*, fragment (n° 631 B.), et une *Sainte face soutenue par des anges*, de l'année 1496 (n° 666 A), au musée de Berlin, et dont la dernière provient de l'église d'Eschach, près Gmund, dans le Limburg ; les *Scènes de la légende de saint Valentinien*, au musée d'Augsbourg, et les *Épisodes de l'histoire de la Vierge* des volets d'autel peints en 1497 pour l'église de Heerberg, village en Souabe, d'après lesquels des lithographies ont été publiées en 1845 par la *Société d'art et d'archéologie d'Ulm et de la haute Souabe*. Un de ces derniers tableaux, reproduit par la gravure sur acier dans l'*Histoire de l'Art* de Förster, où il a été copié par Görling pour son *Histoire de la Peinture*, ne me paraît pas une œuvre du maître lui-même, quoique saint Joseph s'y trouve représenté encore avec la même tête que dans la *Naissance du Christ* du musée de Sigmaringen. Les plis sont trop anguleux, trop cassés, pour pouvoir être attribués à Zeitblom. Les huit compositions tirées de la *Vie de la Vierge*, du musée de Sigmaringen, toutes peintes sur deux volets d'autel provenant de l'église de Krauchenwies, appartiennent incontestablement aux meilleurs ouvrages de notre artiste, dont la manière et le caractère particuliers ne se trouvent nulle part mieux exprimés que là. La description minutieuse et toute récente de plusieurs peintures sur panneaux, exécutées par Barthélemi Zeitblom à l'église de Bingen, au bord de l'Auert, près de la ville de Sigmaringen en Souabe, où ce village se trouve échelonné au pied du vieux château-fort de Hornstein, entre le Danube et l'Auert, description qui est due au conseiller docteur F.-A. Lehner, conservateur de la bibliothèque et des collections du prince de Hohenzollern à Sigmaringen, a encore augmenté le nombre des œuvres connues du maître. Si Förster avait déjà mentionné brièvement dans ses *Denkmale deutscher Kunst* deux de ces tableaux, on ne les a pu apprécier en détail que depuis la publication du travail spécial susmentionné, accompagné de photographies, et mis en vente au mois de novembre 1869.

Ce sont d'abord les deux tableaux de la chapelle de l'église de Bingen, décrits par Förster : Une *Naissance du Christ* et une *Adoration des Mages*. Les autres panneaux représentent : Le *Christ au Temple*, la *Mort de la Vierge*, *Deux Prophètes et* une *Lamentation sur la mort du Christ*. Ces compositions, qui ont fait partie de l'autel de l'église, démolie entre 1789 et 1792 sur l'ordre de l'abbé de Zwiefalten, ont été sauvées de la destruction par l'intendant des musées de Sigmaringen, le baron de Mayenfisch, dont la sollicitude attira sur eux l'attention de la fabrique. L'une, la *Naissance*, a été entièrement gâtée par une restauration maladroite, mais l'*Adoration des Mages*, très bien remise par le peintre Egner d'Augsbourg, montre le maître dans tout son éclat. Remarquons en passant que cette église de Bingen, construite sur un monticule comme le vieux manoir héréditaire des Hornstein, destiné jadis à protéger les modestes habitations des vassaux de ces seigneurs, a été défigurée aussi par des restaurations modernes; elle n'offre maintenant plus rien de remarquable que les voûtes du chœur du quinzième siècle, dont les clefs sont ornées de bas-reliefs, une *Vierge avec l'enfant Jésus* et un *saint Pierre*,

qui, avec les tracés ou réseaux (*Maaswerk*) des fenêtres, dont le travail et le style accusent *la fin de l'époque ogivale*, que l'on reconnaît aussi dans le dos d'âne du portail de la tour d'une construction encore postérieure à celle du chœur et au-dessus duquel se lit le millésime de 1522, forment tout ce



LA VISITATION DE SAINTE ELISABETH. (Peinture à l'huile sur panneau, de la Galerie de Sigmaringen.)

qui peut intéresser l'archéologue. L'église possède en outre un certain nombre de statues en bois de la même époque, mais elles sont d'un travail peu artistique.

On a vu que le gendre de Schülein avait participé à la décoration du célèbre retable de Blaubeuren, en Bavière, œuvre du grand sculpteur Syrlin, dont la réputation est européenne. Plusieurs autres retables de ce genre paraissent encore accuser sinon le pinceau du maître lui-même, au moins celui de ses élèves.

En résumé, Zeitblom, qui est mort entre 1517 et 1520, représente le mieux la peinture de l'école allemande de son époque. La pureté et le sentiment religieux, le recueillement, la vérité des détails,

l'expression de la rêverie, la noblesse du style et le goût qui se révèlent dans les costumes et dans l'arrangement des draperies, la finesse des tons, l'ensemble harmonieux du coloris, qui est transparent et souvent chaud et nourri, lui ont assuré une place élevée parmi les peintres de toutes les écoles de son temps. On peut dire qu'il avait même devancé cette époque comme portraitiste; la femme et l'homme sur fond de paysage de la galerie Lichtenstein, à Vienne, mentionnés plus haut et si longtemps attribués à Holbein, né seulement cinquante-huit ans après Zeitblom, offrent déjà beaucoup des éminentes qualités du grand maître augsbourgeois.

AUGUSTE DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Augsbourg. — Au musée. Deux scènes de la *Légende de saint Valentinien.*

Berlin. — Au musée. *Sainte Face soutenue par des anges; Tête de sainte Anne*, fragment.

Bingen (en Souabe). — A l'église. Sept panneaux : la *Naissance du Christ*, l'*Adoration des Mages*, le *Christ au Temple*, la *Mort de la Vierge*, deux *Prophètes* et une *Lamentation.*

Blaubeuren (Bavière). — A l'église. *Grand retable* orné à l'intérieur de *douze épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste.* Le *Crucifiement* et le *Portement de croix* sont les seuls sujets des peintures intérieures qui peuvent être attribuées au maître lui-même. — *Saint Jean-Baptiste*, figure colossale, peinture murale datée de 1490.

Heerberg (en Souabe). — A l'église. *Volets d'autel* datés de 1497, dont les sujets sont empruntés à l'histoire de la Vierge.

Donauechingen (Forêt-Noire). — Au palais du prince de Furstenberg. Plusieurs tableaux.

Munster (*village*). — A l'église. Un triptyque signé.

Sigmaringen. — Au musée. Deux volets dont les panneaux montrent : *Joachim et Anne*, la *Naissance de la Vierge*, la *Présentation de la Vierge au Temple*, le *Mariage de la Vierge*, l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Nativité du Christ* et la *Mort de la Vierge.*

Stuttgart. — A l'ancienne galerie Abel. — Vantaux d'autel : *Saint Georges*, *Saint Florian*, *Saint Jean-Baptiste* et *Sainte Marguerite.* La *Présentation au Temple*, les *deux saint Jean* plus grands que nature.

Ulm. — A la collection Hassler. Retable sculpté par Syrlin l'aîné, en 1488. Les peintures des volets exécutées par Zeitblom représentent : *Saint Nicolas* et *Saint François*, et celles de l'intérieur : le *Christ au jardin des Oliviers.*

Vienne. — A la galerie Lichtenstein. *Deux portraits.*

Pour ce qui concerne les gravures et les dessins du maître, le lecteur est renvoyé au texte précédent.

B.-B.-

Paris. — Imprimerie Ve Poitevin, Éthiou-Pérou et Cie, rue Damiette, 2 et 4.



École Allemande. *Sujets religieux. Portraits.*

MATTHIEU GRUNEWALD

NÉ VERS 1452, MORT VERS 1530.



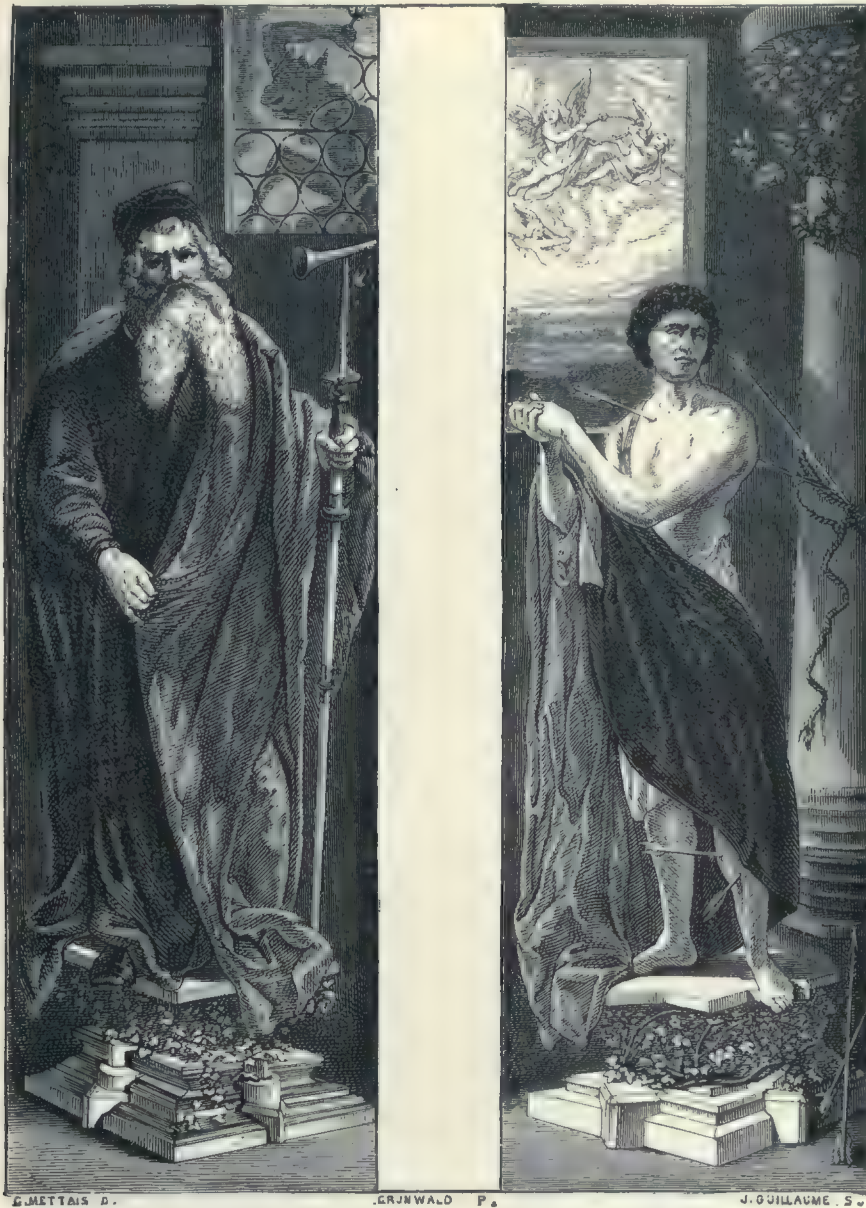
Les hommes qui de parti pris ne veulent ni comprendre ni admettre ce qu'il y a de beau et d'original dans les productions d'un art conçu et exercé en dehors du courant classique, ont beau afficher leurs maximes d'exclusivisme, ils n'arriveront jamais à faire de tort à cet art que dans l'opinion des gens prévenus déjà, ou naturellement opposés à tout ce qui peut les jeter hors d'une route dans laquelle le sentiment comme la passion sont étiquetés. Si les monuments de l'art moderne ne devaient avoir de valeur qu'autant qu'ils se rapprochent des antiques et de la tendance de l'art païen italien, il est inutile de créer : copier, servilement copier, en modifiant seulement les positions selon les sujets, suffirait pour constituer le talent et même le génie, et fournir des chefs-d'œuvre dignes en tous points de charmer ce genre de puristes. Quand tel critique enseigne doctement que Rembrandt et Rubens étaient des ignorants en dessin, et que Van Dyk, seul parmi les Flamands, avait réussi à ne plus montrer son origine flamande; que Rembrandt, Rubens, Teniers et leurs écoles n'ont produit que des formes lourdes et ignobles, il a raison à son point de vue de classique exclusif qui ne peut pas admettre que l'on soit Flamand dans l'École

flamande et pour qui l'imitation d'un passé localisé exclut nécessairement le beau entendu autrement que selon la convention transmise. Si déjà il n'est pas donné à tout le monde de comprendre les productions des Écoles hollandaise et flamande, pourtant si parentes pour la couleur de l'École vénitienne, combien ne doit pas être moindre le nombre des personnes aptes à se pénétrer de l'esprit de l'art du moyen âge, où tout est éloigné d'un classique que les artistes ne connaissaient alors heureusement pas du tout, tandis que ceux de l'École hollandaise protestante du XVII[e] siècle le voulaient ignorer, afin de rester eux-mêmes et de produire du nouveau! Il est difficile de se défaire des préjugés doctrinaires au milieu desquels on a grandi; l'enseignement officiel de l'art n'a été et n'est encore, dans la plupart des cours publics, que l'enseignement de la lettre morte, qu'une suite de lieux communs aussi trivials que prétentieux, répétés depuis Winkelmann par des personnes dont toute l'étude artistique consiste souvent dans celle de la rhétorique d'auteurs qui, eux aussi, n'avaient étudié que la rhétorique de leurs prédécesseurs : absence de connaissances pratiques, mais beaucoup de tranchant et de mépris pour ce qu'ils ignorent! L'esthétique est ainsi devenue une chose de pure convention, un verbiage qui, pour trouver grâce devant ces intraitables anti-éclectiques, doit accepter, admirer et rapporter tout à l'antiquité et à son imitation servile. Sans être tombé dans la divagation de ces quelques artistes naïfs de notre siècle, de ces *peintres des âmes*, comme ils s'appelaient eux-mêmes, pour indiquer que leurs efforts tendaient à représenter seulement l'essence impalpable et non pas le corps, comme si l'art plastique pouvait remplacer la métaphysique et cesser d'être ce qu'il est en abandonnant la matière par laquelle il existe, les peintres de la véritable École chrétienne, celle du moyen âge de l'Europe centrale, avaient donc conçu l'art autrement que les anciens et leurs sucesseurs les Italiens. Tout en cherchant la beauté, comme ceux-ci, ils ne la cherchaient plus uniquement dans la matière ; ils ne pouvaient pas lui donner l'uniformité des types prescrits comme tels par des règles d'une convention tacite qui leur était restée inconnue. Chez ces maîtres, comme dans le jeu varié de la création, plus de *canon*, cette mesure d'uniformité que la nature rejette; plus de fronts bas, ce type de la beauté grecque, plus de nuques de taureau, cet autre type de la beauté romaine, aussi uniformément reproduits par les anciens que les proportions du canon; plus de matière mouvementée seulement par les désirs et les passions. L'idéal créé dans le monde intérieur de l'artiste était venu remplacer l'idéal des sens, et pour représenter la Mère de Dieu, il ne suffisait pas de copier une belle paysanne allaitant son enfant; la vierge et le bambino divin devaient reverbérer plus que ce qui anime le corps des simples mortels; ces peintres avaient compris que, tout en gardant les formes, ils pouvaient immatérialiser la matière en l'élevant par leur foi, par leurs visions, en lui impreignant le caractère du vrai idéal que l'âme faisait refléter aux yeux!

Matthieu Grunewald, que l'on croit avoir été le maître de Lucas Cranach, l'un des peintres et, après Durer et Holbein, le plus grand maître allemand de son époque, avait gardé beaucoup des qualités des premiers artistes de l'École chrétienne inaugurée par les Colonais, quoiqu'il appartienne déjà à la fin du XV[e] siècle et au commencement du XVI[e]. Né, probablement à Francfort-sur-le-Mein, dans la seconde moitié de ce dernier siècle (selon Malpe, en 1452), il fut appelé par l'archevêque à Aschaffenbourg, où, selon Passavant, il est mort vers 1530[1], si toutefois, comme d'autres écrivains le croient, sa fin n'a pas eu lieu à Francfort-sur-le-Mein. Le peintre Heintz Grunewald, qui possédait une maison à Francfort-sur-le-Mein en 1444, était probablement le père de Matthieu dont les ouvrages ont été attribués jadis à plusieurs peintres et même à Nicolas Glockenthon. Les détails sur la carrière de cet artiste sont presque inconnus; mais le caractère original de ses compositions indique qu'il a peu voyagé et qu'il occupe à l'égard de Durer et de son École une position tout à fait indépendante; qu'il n'a suivi ni Schœngauer, ni Herlen, ni Schülein, ni Wohlgemuth, mais uniquement la voie tracée par son génie. Né et élevé sur la limite des Écoles de Souabe et de Franconie, touchant à celle jusqu'où rayonnait l'École du Haut-Rhin, il a étudié les productions de toutes les trois sans se soumettre

[1] Sandrart, qui le croit né à Clèves, le fait déjà mourir en 1510 à Mayence, ce qui est faux comme tant d'autres dates données par cet auteur.

ou s'attacher à aucune. Dès qu'on approfondit ses œuvres pour rechercher des accointances, on arrive cependant à découvrir, à cause de la fermeté de son dessin et de ses principes systématiques, une certaine parenté avec l'École franconienne dont on retrouve aussi, dans les têtes, la dignité et la richesse des caractères. L'influence de l'École souabe se révèle par le sentiment de la beauté de la femme, par des



SAINT ANTOINE L'ERMITE, AU MUSÉE DE COLMAR. SAINT SÉBASTIEN, AU MUSÉE DE COLMAR.

draperies d'un meilleur goût et d'une tenue plus ample que celles de l'école franconienne, où les plis ont ordinairement un aspect métallique; par l'harmonie des couleurs et par les contours fondus et un modelé plus parfait. Si les proportions des figures sont parfois écourtées, les tableaux de ce grand maître

se distinguent toujours par la variété des tons des chairs; enfants et femmes y rappellent le coloris rose des Colonais, tandis que la carnation des hommes tranche heureusement par les teintes brunes et quelquefois hâves.

Quant à ses élèves, en outre de Lucas Cranach, qui paraît avoir collaboré aux grandes compositions de retable exécutées par Grunewald à l'église de Notre-Dame de Halle, où les figures de sainte Madeleine, de sainte Ursule, de sainte Catherine et de saint Erasme sont attribuées au peintre de Wittemberg, on peut citer Hans Grimmer, dont les tableaux accusent un aussi bon dessinateur que coloriste et de qui la galerie de la chapelle de Saint-Maurice à Nuremberg possède deux portraits, femme et homme, dont le premier est une excellente peinture.

Les compositions de Grunewald conservées au musée de Colmar et que l'on croit provenir en majeure partie du maître-autel d'Issenheim, permettent de l'étudier dans toutes ses manières. Nous en avons donné ici la reproduction de trois : *Saint Antoine l'Ermite*, *Saint Sébastien* et *la Nativité.*

Saint Antoine l'Ermite représenté debout avec le *tau*, la crosse ordinaire de ce saint, et le dos tourné au démon qui brise les culs de bouteilles (*Butzenscheiben*) ou petites vitres rondes et entre par la fenêtre, offre un des plus beaux caractères de têtes d'hommes et d'éminentes qualités techniques. A longue barbe et coiffé d'une toque, on voit le saint, le manteau ramené par le bras droit, lui couvrir une partie des pieds et le piédestal entouré de lierre, sur lequel l'artiste l'a placé comme s'il avait eu en vue de représenter une statue. Le fond montre une partie architecturale classique où le chapiteau indique l'ordre toscan. Le *Saint Sébastien* percé de flèches est aussi remarquable, quoique peu réussi dans notre gravure. Formant le pendant de *Saint Antoine l'Ermite*, et placé sur un socle pareil dont la végétation de plantes grimpantes paraît être montée autour de la colonne jusqu'en haut du fût, il est représenté percé de trois flèches et les mains jointes et paraît défier ses bourreaux, soutenu par la foi qui lui fait apparaître des anges planant dans les airs au-dessus d'un beau paysage à horizon lointain; ces trois envoyés célestes apportent la couronne du martyre au futur Saint, représenté le milieu du corps couvert d'un large manteau dont les draperies, parfaitement jetées et sans le moindre chiffonné dit gothique, tombent du bras droit jusque sur les angles du piédestal. Mais rien de plus magistral que la *Nativité*, dont la gravure figure sur la page suivante; tout ici est grandement conçu. Dieu le Père planant dans l'espace paraît communiquer avec son Nouveau-Né au moyen de légions d'anges qui descendent et remontent sans interruption entre le ciel et la terre et rappellent l'échelle de Jacob.

L'enfant Jésus, véritable chef-d'œuvre pour le modelé, est charmant de grâce et d'intelligence; il regarde sa divine Mère, tout en jouant avec les grains d'un chapelet. La Vierge, très-belle, se distingue par la délicatesse des mains et les draperies de la robe; sa pose digne, ses traits doux et réguliers, la conception idéale où rien n'accuse la copie servile de la nature, offrent bien l'image de la Mère de Dieu telle que les maîtres de l'ancienne École chrétienne savaient la concevoir et représenter.

On y voit aussi deux figures, deux hommes posés sur un monticule derrière l'église, qui paraissent s'entretenir avec les anges, et qui sont proportionnellement beaucoup trop grands, puisque, placés dans le troisième plan en arrière de la construction, ils sont plus hauts de corps que celle-ci. Est-ce là une addition, quelque repeint? Il est difficile d'admettre que le maître de la *Conversion de saint Maurice* ait commis cette hérésie.

A côté d'une grande élévation dans la conception et dans l'exécution des sujets, Grunewald aussi bien que d'autres artistes de son temps et de son École n'ont pas perdu de vue la vie réelle qui se reflète dans les accessoires dont le naturalisme un peu cru choque et blesse même quelquefois par son contraste trop accentué. Cette belle vierge, si largement drapée, inondée de la lumière divine émanant de Dieu qui y trône dans les nuages où on le voit entouré de sa gloire, le maître l'a placée en plein air à côté de ruines et d'un lit d'enfant, où les ustensiles de ménage ne font même pas défaut. Si on examine le fond de cette composition, on est aussi frappé par la puissance que le peintre a montrée pour la partie paysagiste dans les détails du premier plan; une vigne remontant le long du mur est même exécutée à la manière des

paysagistes les plus réputés du XIXe siècle. Où trouver une autre œuvre du XVe siècle qui, sous ce rapport, pourrait soutenir la comparaison avec la *Nativité* de Grunewald? Le second plan y est formé de collines



LA NATIVITÉ, AU MUSÉE DE COLMAR.

parfaitement échelonnées auxquelles se trouve adossée une église de style ogival et dont la façade, consistant dans un portail placé entre deux tours carrées, rappelle les belles cathédrales gothiques de cette période. Le troisième plan est formé par des rochers abruptes. La vaste perspective aérienne obtenue avec

habileté au moyen d'une profusion d'air que l'artiste a su y faire circuler entre ces deux fonds, défie de même que la transparence de l'horizon et l'arrangement des nuages de produire mieux; c'est une composition aussi savamment conçue que peinte.

Les œuvres les plus importantes de Grunewald sont cependant celles qu'il a exécutées pour les églises de Halle et dont la composition appartenant à Notre-Dame s'y trouve encore, tandis que l'autre, peinte à la commande d'Albert, archevêque de Mayence, pour l'église de Saint-Maurice et Sainte-Madeleine, avait été transportée après l'introduction de la Réforme à Halle, dans l'église conventuelle de Saint-Pierre et Saint-Alexandre à Aschaffenbourg, d'où elle est partie en 1836 pour la Pinacothèque de Munich, à l'exception d'un seul panneau représentant saint Valentinien, que l'on a conservé à sa place. Les compositions actuellement à Munich représentent la *Conversion de saint Maurice par saint Erasme* (portrait de l'électeur Albert de Brandebourg); *Sainte Madeleine* (portrait de Madeleine Reïdiger, fille d'un boulanger de Mayence, la maîtresse de l'électeur); *Saint Lazare* et *Saint Chrysostome*, tandis que la cathédrale de Brandebourg possède une *Trinité adorée par des saints* avec les figures de Léon X et de Maximilien Ier, connue sous le nom de *Rosaire* et exposée dans la chapelle de Saint-Antoine. Au musée de Berlin, le *Portrait de Lucien II, roi de Hongrie, enfant*. La *Vierge entourée de saints*, qui est représentée sur plusieurs panneaux ou volets, à l'église de Notre-Dame à Halle-sur-Sale, paraît une œuvre peinte en collaboration de Cranach; l'*Annonciation* en est datée de 1529. Le musée de Colmar se montre particulièrement riche en beaux tableaux de Grunewald, comme on peut s'en convaincre par les gravures de la présente notice qui reproduisent les compositions décrites plus haut; ce musée possède en outre un *Crucifiement*, une *Mise au tombeau*, une *Résurrection* et une *Annonciation*, et on y attribue aussi au maître d'Achaffenbourg la *Visite de saint Antoine à saint Paul*, une *Nativité* et la *Tentation de saint Antoine;* le premier et le troisième de ces tableaux sont cependant donnés par quelques connaisseurs à Hans Baldung dit Grein; l'une comme l'autre de ces attributions me paraissent sans fondement. La galerie de Mayence est celle qui possède le plus grand nombre de compositions de Grunewald, car le catalogue énumère : *Marie au Temple*, une *Annonciation*, une *Sainte Vierge visitant sainte Elisabeth*, une *Naissance*, une *Adoration des Mages*, un *Christ au Temple*, un autre parmi les Pharisiens et une *Effusion du Saint-Esprit*, une *Mort de la Vierge*. Sont-ce bien là des œuvres authentiques du célèbre maître? Je l'ignore, car je ne les ai pas vues. Une *Vierge à l'enfant*, entourée d'une gloire dorée, appartenant à M. Kees à Achaffenbourg, est un excellent tableau, où l'on voit l'apôtre Barthélemy à côté du donateur.

Un *Saint Laurent* et un *Saint Cyriaque*, provenant de l'église des Dominicains de Francfort-sur-le-Mein où ils sont conservés à la galerie Städel, montrent des grisailles (gris sur gris) un peu maniérés, tandis que les tableaux d'autel à Annaberg sont excellents.

On trouvera dans la liste des *Recherches et Indications* la mention de toutes les autres œuvres du maître. Faisons cependant observer encore que c'est peut-être à Vienne que l'on trouve la plus riche collection de tableaux classés, au musée impérial du Belvédère et aux galeries Lichtenstein et Esterhazy, sous le nom de Grunewald; les plus remarquables sont : le *Crucifiement*, de cette dernière, et le *Portrait de l'empereur Maximilien Ier*, du musée. Les galeries du Louvre ne possèdent rien du maître; mais on peut admirer au musée de Kensington à Londres un triptyque dont le panneau principal, *la Vierge et l'Enfant adoré par sainte Catherine et sainte Barbe*, est fort beau, tandis que les peintures extérieures des vantaux, un *Saint Jacques* et un *Saint Erasme*, sont faibles et paraissent avoir été exécutées par des élèves.

On croit que les meilleures œuvres de Grunewald étaient cependant les tableaux, jadis à la cathédrale de Mayence, enlevés par les Suédois à la guerre de trente ans et péris dans un naufrage. Grunewald ayant été le peintre favori d'Albert de Brandebourg, électeur de Mayence depuis 1514, on peut effectivement admettre que ses compositions les plus importantes devaient se trouver dans cette ville. La chapelle de Brandebourg ou de Sainte-Marie des Neiges à Achaffenbourg possède un gradin d'autel sur lequel se trouvent inscrits les noms des donateurs, à côté du millésime de 1519 et le monogramme de Grunewald accompagné d'une *N* lettre dont la signification est restée inexpliquée.

Quelques auteurs ont aussi voulu attribuer à Matthieu Grunewald des gravures sur bois avec la marque



mais les recherches n'ont rien fait découvrir, et l'attribution provient probablement de ce que l'on a souvent confondu Grunewald avec Grien (Baldung). Sandrart, et après lui Heller et Bruillot, mentionnent encore un autre peintre-graveur du même nom de famille, un *Jean* (Hans) *Grunewald*, que l'on croit avoir travaillé à Mayence vers 1500 et à qui est attribué le monogramme



formé d'une *H* (Hans?) et d'un *G*. Était-il le frère de Matthieu? Était-il né à Francfort ou à Aschaffenbourg, en 1450? On ne possède encore aucun détail sur la vie de ces artistes, et le monogramme même que Nagler a aussi reproduit dans son Dictionnaire, est pareil à celui dont se servait Hans Graf d'Amsterdam, qui a travaillé également à Mayence et à Francfort-sur-le-Mein vers 1552. Sandrart seul parle d'une *Assomption de la Vierge* exécutée par Matthieu Grunewald, en collaboration avec Durer (?) en 1505 à Francfort-sur-le-Mein, pour le couvent des Frères Prêcheurs, ainsi que d'un volet d'autel où le sujet représente *Saint Laurent sur le gril*, et d'un *Christ en croix*, à Munich, ce dernier gravé, selon le même auteur, en 1605, par Raphaël Sadler; il mentionne en outre des gravures dans le goût de Durer, dont il cite particulièrement l'*Apocalypse de saint Jean;* rien de tout cela ne paraît être venu jusqu'à nous, et les gravures sont restées fort douteuses.

Si l'on résume les qualités et les défauts du maître qui nous occupe ici, il faut reconnaître qu'il appartient à la série des meilleurs peintres de son époque, c'est-à-dire de la fin du XV[e] et du commencement du XVI[e] siècle, et s'il n'a pas atteint la hauteur de Durer par l'énergie exprimée dans les caractères, il l'a presque égalé par la liberté et la grandeur dont il a toujours fait preuve dans ses compositions, et l'a dépassé quelquefois par la simplicité et la dignité naturelle qu'il a su donner à ses personnages; sa manière, généralement large et guidée par un sentiment esthétique très-distingué, tout en empruntant à la nature, a su poétiser celle-ci toujours bien choisie; élevé dans sa conception, Grunewald a su échapper aussi à l'influence de l'École flamande, alors d'un réalisme qui tenait quelquefois du trivial.

On trouve en tête de la première page de la présente notice, la reproduction d'un tableau de Roger Van der Weiden, de l'École flamande; elle est destinée à montrer la différence qui existe entre les draperies de l'École flamande, alors tout à fait chiffonnées, c'est-à-dire dans le genre purement gothique, et celles de Matthieu Grunewald, si amplement conçues.

Si Jean ou Hans Grunewald, dont il a été question plus haut et à qui on attribue, à la galerie de Belvédère à Vienne, un portrait de l'empereur Maximilien I[er], a été vraiment le père de Matthieu, ce que l'on ignore, deux autres artistes du même nom de famille appartiennent à l'époque actuelle et n'ont aucune parenté avec le maître mort au XVI[e] siècle; ce sont : *E. Grunewald*, graveur de Darmstadt, élève de Frommel, qui a exécuté des paysages à l'huile et au burin, et *Jacques Grunewald*, peintre d'histoire et de genre, né dans le Wurtemberg, où il s'est formé à l'académie de Stuttgard sous les professeurs Dietrich et de Naher.

AUGUSTE DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

A ASCHAFFENBOURG. *S. Valentinien*, volet provenant du retable de Halle-sur-Sale, et à *la collection Kees, Une Vierge à l'Enfant.*

A ANABERG, *à l'église.* Deux tableaux d'autel (*la Mort de Marie, des Légendes et des Saints*).

A BAMBERG, *à la cathédrale.* Une *Trinité dite le Rosaire.*

A BERLIN, *au musée. Portrait de Lucien II, roi de Hongrie, enfant.*

A BRANDEBOURG, *à la cathédrale. Ste Madeleine et S. Bénédict, S. Bernard et Ste Ursule. Quatre Pères de l'Eglise*; ces derniers tableaux exécutés vers 1518.

A COLMAR, *au musée. S. Sébastien*, sur panneau (nº 163). *S. Antoine l'Ermite*, sur panneau (nº 164). On croit que ces deux tableaux proviennent du maître-autel d'Issenheim. *Le Crucifiement* (nº 165). *La Mise au tombeau* (nº 166). *La Résurrection* (nº 167). *L'Annonciation* (nº 168). On attribue aussi à ce maître, au même musée, la *Tentation de S. Antoine* (nº 169), et la *Visite de S. Antoine à S. Paul* (nº 170). Ces deux compositions sont également attribuées à Hans Baldung dit Grien ; mais l'une comme l'autre attribution me paraissent peu fondées.

A FRANCFORT, *à la galerie Städel. S. Laurent* et *S. Cyriaque* en grisaille, attribués à Grunewald (?)

A HALLE-SUR-SALE, *à l'église de Notre-Dame. Vierge entourée de saints*, panneau ou volets, dont quelques-uns sont attribués à Cranach et où l'*Annonciation* est datée de 1529.

A HEILBRONN. *Volets d'un retable d'autel.*

A MAYENCE, *à la galerie. Marie au temple* (nº 207). *L'Annonciation* (nº 208). *La Vierge visitant Ste Élisabeth* (nº 209). *La Naissance* (nº 210). *L'Adoration des Mages* (nº 211). *Jésus dans le temple* (nº 212). *Jésus enfant parmi les Pharisiens* (nº 213). *L'Effusion du Saint-Esprit* (nº 214). *Mort de la Vierge* (nº 215). Tous ces panneaux sont attribués à Mayence, à Grünewald (?)

A LONDRES. *Musée de Kensington. La Vierge à l'enfant adorés par Ste Catherine et Ste Barbe. S. Nicolas. S. Georges. S. Jacques* et *S. Erasme.*

A LUBECK, *à l'église de Sainte-Marie. Tableau d'autel.*

A MUNICH, *à la Pinacothèque.*

Conversion de S. Maurice par S. Erasme (nº 69). *Ste Marthe, Ste Madeleine* (nº 63). *S. Lazare* (nº 68). *S. Chrysostome* (nº 75), panneaux provenant du retable de l'église de SS. Maurice et Madeleine à Halle-sur-Salle.

A VIENNE, *à la galerie Lichtenstein. Malade guéri par un évêque. S. Hubert* (attribué aussi à Cranach). On lui attribue en outre, dans cette même galerie, deux portraits de Maximilien Ier, un autre de Ladislas II, de Louis II et de Charles-Quint enfant.

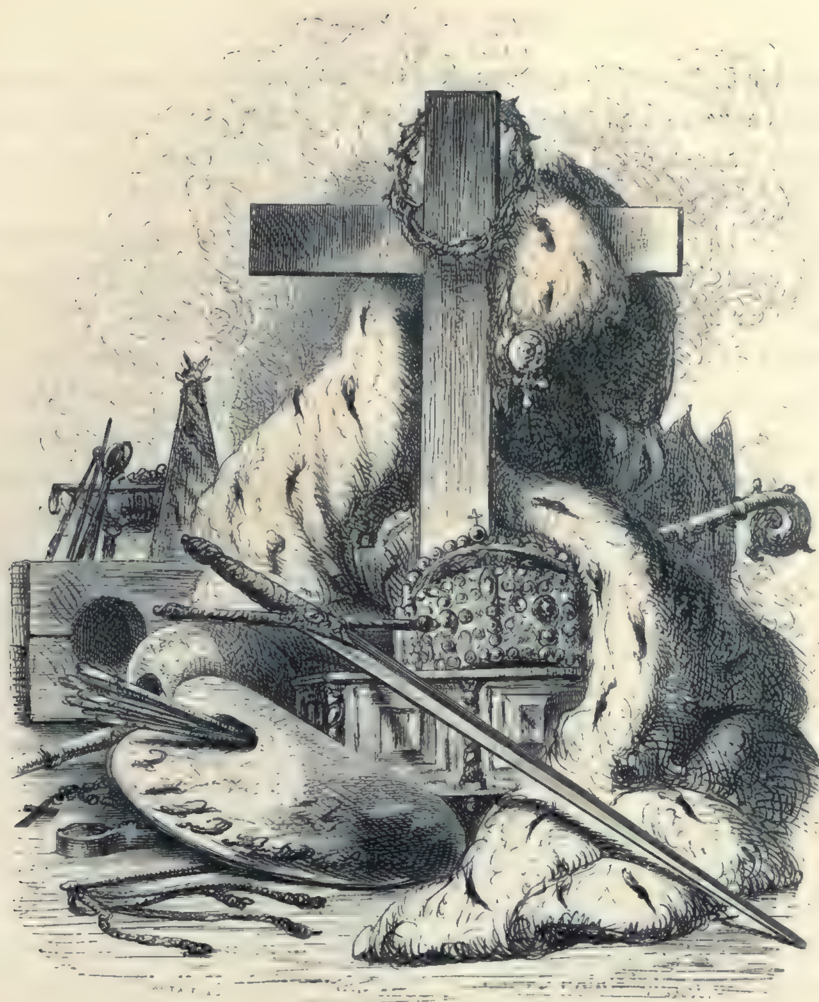
A VIENNE, *à la galerie Esterhazy. Le Crucifiement*, attribué à tort à Schäuffelein.

Heller dit que les Suédois, durant la guerre de trente ans, ont emporté un grand nombre de tableaux de ce maître, de Francfort-sur-Mein et de Mayence. Si cela est, ces panneaux existent probablement encore en Suède, car le naufrage dont parle Müller a-t-il vraiment englouti tout ?

Monogramme de Matthieu Grunewald.



PARIS. — IMP. JULES LE CLERE ET Cie, RUE CASSETTE, 29



École Allemande. Sujets religieux, Histoire biblique, Portraits.

HANS HOLBEIN, LE PÈRE

NÉ EN 1460. — MORT EN 1518



On ne pourrait se dispenser d'accorder à ce maître une place distincte dans l'histoire des peintres marquants de l'École allemande, malgré le peu de documents qui existent sur sa vie. Ses travaux, son influence sur son célèbre fils, Hans Holbein le jeune, et sur toute la *branche augsbourgeoise* ou naturaliste de l'*École souabe*, où la tendance réaliste des Van Eyck avait été introduite par Frédéric Herlen, l'élève de Roger Van der Weyden l'aîné, lequel obtient gratuitement, en 1507, le droit de bourgeoisie à Nördlingen, parce qu'il « savait faire de la peinture à l'instar de celle des Pays-Bas » (voir la notice sur ce maître, mort en 1491), ont été trop marquants pour les reléguer dans l'appendice.

Hans Holbein l'aïeul, le père du maître qui nous occupe ici et le grand-père du célèbre Holbein le jeune, a peint déjà avec distinction au milieu du quinzième siècle, comme le prouve la *Vierge avec l'enfant*

Jésus, signé Hans Holbein C. A. (Civis Augustanus), 1459; tableau qui se trouve à Morgenthau, résidence des pères jésuites et qui appartient au révérend M. Samm. Ce tableau fut commandé par les Fugger pour l'église de Sainte-Anne, à Augsbourg. La tête de la Vierge ainsi que celle du divin Enfant sont visiblement des portraits.

Hans Holbein le père, né à Augsbourg vers 1460, mentionné dans les registres d'impôts de cette ville de 1494 et 1495 et qui est mort à Bâle en 1518, a été un grand peintre. Sa facilité paraît avoir été extraordinaire, à juger par le grand nombre de ses œuvres encore existantes. C'est vers 1516, deux ans seulement avant sa mort qu'il s'est expatrié, accompagné de ses fils, dont Hans le jeune n'avait alors que dix-huit ans, ou, selon Patin qui le fait naître en 1495, vingt et un. *Sigismond Holbein*, le frère de Hans Holbein le père et l'oncle du grand Hans Holbein le jeune, artiste distingué, né à Augsbourg en 1456, mort en 1540, de qui l'hospice Landau à Nuremberg (galerie transportée à Munich, probablement au château de Schleisheim) possédait un petit tableau signé, une *Vierge avec l'enfant Jésus*, s'était sans doute joint à sa famille pour aller se fixer à Bâle où, selon Christ (p. 358), Bruillot (II, 396), Bartsch (VI, 391), Bryon, Malpe (tab. 2, n° 165) et Papillon (I, 165), avis que Heller (p. 88) ne partage pas, il aurait aussi gravé sur bois et signé

SB

Bartsch cite trois planches parmi lesquelles une copie de Dürer [1]; Papillon lui attribue un alphabet, et le musée de Darmstadt un tableau à l'huile, un *Christ crucifié*, qui, à cause de sa maigreur et de son exécution déplorable, n'offre rien qui puisse justifier cette attribution; Heller parle aussi d'*Ambrosius Holbein* comme d'un *autre frère de ce Hans Holbein le père*, et qu'il fait naître à Augsbourg en 1456, en disant : « qu'il avait travaillé et vécu à Bâle où on conserve de ses dessins dans la bibliothèque. » C'est une erreur : Ambrosius, né à Augsbourg en 1484 seulement, était le *fils aîné* de Hans le père et par conséquent le frère du célèbre Hans Holbein et non pas son oncle. Selon Sandrart, deux portraits de Holbein le père et de Sigismond son frère, mort à Bâle en 1540, tous les deux peints par le grand Holbein, sont datés de 1512, ce qui démontrait qu'ils avaient été encore exécutés à Augsbourg, lorsque le jeune artiste n'avait que quatorze ans ou dix-neuf selon Patin, chose fort douteuse comme tout ce qui concerne ordinairement les dates avancées par Sandrart. Waagen a également parlé de Sigismond qu'il désigne, ainsi que Sandrart, comme le frère de Hans le père. Enfin Patin dit « qu'*Ambrosius* et *Bruno* étaient deux frères de Hans Holbein le jeune, peintre de qui la ville possède de nombreux monuments. » Nagler aussi, probablement à la suite du dire de Patin, avance que le monogramme

BH

recueilli sur des gravures qui ne peuvent appartenir qu'à *Baltazar Jenichen* puisque j'en ai vu une avec le millésime de 1595 et ce sont les deux seules mentions que j'ai trouvées de ce Bruno qui ne figure pas dans le *Baptême de Saint Paul* dont il sera question plus loin.

Holbein le père, qui était incontestablement un grand artiste, mais très-inégal, devrait figurer en tête des représentants du naturalisme de cette École souabe dans laquelle il s'est distingué par une chaleur et une transparence de coloris dont la perfection se trouve, dans ses bons tableaux, poussée jusqu'au plus haut degré. A côté de ses excellentes peintures il y a des tableaux pleins de légèretés et de négligences qui les font paraître comme des produits de tout autre artiste. Holbein aimait aussi à frapper par des contrastes. A côté de ses belles têtes de vierges, de christs et de saints, dans lesquelles il a su allier la profondeur de l'expression à la beauté de la forme et à la pureté du type, figurent des personnages quelquefois ignobles et pris sur le fait, types caricaturisés, il est vrai, par la vie et non pas par la fantaisie de l'artiste, mais qui ne choquent pas moins pour cela l'esthétique. Tout ce qui est outré dans un sujet

[1] La gravure représentant le *Portement de Croix*, placée à la première page de cette notice, a été reproduite d'après une gravure sur bois du maître. Le catalogue de Brand attribue à ce maître un *Saint Mathieu*.

religieux dépasse le but, comme le prouvent les tableaux de certains maîtres espagnols qui se sont plu à montrer des martyrs écorchés dans la réalité la plus épouvantable.

La réputation du vieux Holbein était grande déjà durant sa vie, et il lui arriva des commandes de loin : Francfort, Bâle et autres grandes villes concouraient pour avoir de ses compositions dont plusieurs sont vraiment des chefs-d'œuvre. C'est au musée d'Augsbourg que ce maître est le mieux représenté ; il y a, entre autres, trois panneaux qui font partie de ses meilleurs ouvrages ; l'un porte la date de 1495, la plus



JÉSUS-CHRIST DEVANT PONCE-PILATE (au musée de Bâle).

ancienne connue de lui. Ce tableau est divisé en compartiments qui représentent des scènes de la *Passion*, le tout surmonté d'une *Vierge couronnée ;* la partie inférieure montre les figures des donatrices, « Veronica Walburga et Christina Voetterin, qui l'ont payé 26 florins, » selon les archives.

Caspar Füessli, dans son *Histoire des meilleurs artistes de la Suisse* (*Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, Zürich, 1769, t. I, p. 13), cite parmi les tableaux de Hans Holbein le père, comme encore existant alors au couvent de Sainte-Catherine à Augsbourg, deux grandes pages : *la Salutation angélique* et la *Vie de saint Paul*, avec figures en demi-grandeur, et portant l'inscription suivante :

Præsens opus complevit Johannes Holbein civis Augustanus.

Le second de ces tableaux mentionnés est celui du musée d'Augsbourg qui représente également des épisodes de la vie de saint Paul, mais avec un sujet principal, un *Christ couronné d'épines*, tête pleine de noblesse et de sublime abnégation, marqué du millésime de 1504; ceci doit être le même exemplaire et provenir du couvent de Sainte-Catherine; Füessli dit, à la suite de la note susmentionnée, que « l'on montrait un tableau dans lequel se trouvait peinte une cloche sur laquelle étaient inscrits le nom de Hans Holbein et le millésime de 1499, » et « qu'un M. de Walberg avait payé plusieurs mille florins pour un des tableaux de ce grand maître. » Si l'on compare cette somme, énorme par rapport au dix-huitième siècle, avec les dix-huit florins payés à l'artiste pour la *Vierge couronnée* du musée d'Augsbourg, on peut se faire une idée combien les tableaux du maître étaient appréciés plus tard par les connaisseurs. Waagen mentionne aussi une *Vierge couronnée avec le Saint-Esprit sous forme humaine*, *l'église de Saint-Maggiore*, *sainte Madeleine et sainte Barbe*, *Saint Georges avec le dragon* et le *Mariage de sainte Catherine*, la patronne du couvent pour lequel « Dorothée Rolingerin avait payé au vieux Hans Holbein quarante-cinq florins, » tableau qui montre sur les deux cloches de l'église le millésime de 1499 et l'inscription : « *Ali bidd. Hans Holba.* » Serait-ce la même composition que celle dont parle Füessli? Waagen cite, en outre, dans ses *Kunstwerke und Künstler* (t. II, p. 18), une *Glorification du Christ* datée de 1502, et qui fut payée cinquante-quatre florins par Walther et ses filles Anna et Maria Waltherin, l'une abbesse et l'autre *marguillier*. Ce même auteur parle aussi avec beaucoup d'estime de la *Vie de saint Paul*, de la galerie d'Augsbourg, et la juge comme l'œuvre la plus importante du maître, qui s'y est représenté lui et ses deux fils Ambroise et Hans [1], ce dernier sous la figure d'un enfant de six à neuf ans. C'est en effet le tableau qui montre le mieux les éminentes qualités du peintre, quoique l'esthétique y laisse à désirer ; l'habillement des soldats bavarois, visiblement accoutrés ainsi par le patriotisme souabe [2], est une charge de bien mauvais goût et nuit grandement à l'effet de la composition.

La *Transfiguration* ou *Glorification du Christ*, avec la *Multiplication des pains* et le *Christ délivrant un possédé*, peint en 1502 et conservé au musée d'Augsbourg, est, sous plusieurs rapports, encore supérieur au tableau précédent. L'exécution très-finie et l'expression d'une grande noblesse que le peintre a répandue sur les traits du Christ y rachètent les attitudes forcées des disciples, dont les têtes sont cependant aussi pleines de vie et de vérité.

AUGUSTE DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

PANNEAUX A L'HUILE.

A AUGSBOURG, AU MUSÉE. — *Scènes de la Passion*, de 1495. Divisé en plusieurs compartiments, ce tableau est surmonté d'une *Vierge couronnée*. Le *Couronnement de la Vierge*, avec sainte Madeleine et sainte Barbe, *Saint Georges avec le dragon* et le *Mariage de sainte Catherine*, de 1499. *Les deux arbres généalogiques de la Vierge et des Dominicains*, signé *Hans Holbein de Augusta, 1501*. C'est ce qui a été conservé des huit grandes *Scènes de la Passion*, exécutées de 1500 à 1501 pour l'église des Dominicains, à Francfort-sur-le-Mein. La *Transfiguration ou Glorification du Christ* avec la *Multiplication des pains* et le *Christ délivrant un possédé*, de 1502. Le *Christ couronné d'épines* avec les *Scènes de la vie de saint Paul*, de 1504.

A AUGSBOURG, A L'ÉGLISE SAINT-LÉONARD. — Une *Cène*.

A BALE, AU MUSÉE. — *Scènes de la Passion*, œuvre faible. (Voir la gravure à la page 3.)

A FRANCFORT-SUR-LE-MEIN, AU MUSÉE STADEL. — Deux volets du tableau susmentionné, qui avait été peint entre 1500 et 1501 pour l'église des Dominicains : les *Vendeurs chassés du Temple* et l'*Entrée du Christ à Jérusalem*.

A MUNICH, A LA PINACOTHÈQUE. — Une série de seize tableaux, peints en 1502, pour le monastère de Kaisersheim, dont les meilleurs sont la *Présentation au temple* (n° 60), la *Circoncision* (n° 14) et le *Christ outragé* (n° 15).

A MUNICH, AU CHATEAU DE SCHLEISHEIM. — *Sainte Élisabeth distribuant des aumônes aux lépreux. Des martyrs* et une *Sainte Barbe*.

A NUREMBERG, A LA CHAPELLE DE SAINT-MAURICE. — Une *Vierge avec l'Enfant* (126), signé, et nos 46, 47, 49, 50, 55 et 56, attribués à ce même maître.

A PRAGUE, AU MUSÉE. — Deux grisailles représentant des saints; tableaux signés.

Monogrammes recueillis sur les œuvres de Hans Holbein, le père :

[1] On n'y voit pas le Bruno dont parle Patin, et après lui, Nagler.

[2] Augsbourg était alors en guerre avec la Bavière.

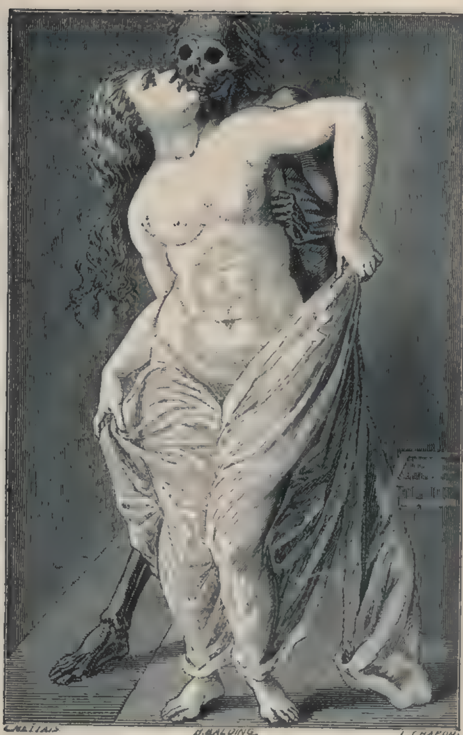
Imp. Poitevin, Ve Éthiou-Perou Sr.



École Allemande. Sujets religieux et fantastiques. Portraits.

HANS BALDUNG (DIT GRIEN ET GRÜN),

NÉ VERS 1470, MORT EN 1552.



L'étrange, l'imagination vagabonde, accouplés à la forme quelquefois vulgaire, mais toujours réelle et soumise à l'étude approfondie de la nature, dont se composent les éléments les plus essentiels des créations de Durer, le grand maître de Nuremburg, avaient trouvé des imitateurs. Parmi ceux-ci, malgré leurs centres d'action souvent fort éloignés de la capitale franconienne, plusieurs n'appartiennent pas moins et exclusivement à son École. Le fantastique, entremêlé en plein jour à la réalité de la grande route, du paysage aux lointaines perspectives, de l'atelier de l'artiste et de l'artisan comme du cabinet de travail du savant, de l'église et de la place publique, tel enfin qu'Albert Durer l'a répandu à pleines mains et souvent avec un désordre calculé, tel on en retrouve le genre chez plusieurs maîtres de son école. Si l'élève de Wohlgemuth l'a montré de préférence sur ses plaques taillées ou mordues par l'eau-forte, ces admirables petites compositions où la poésie marche constamment à côté d'un naturalisme rigoureux, d'autres peintres l'ont fait apparaître sur leurs panneaux et aussi dans leur dessin et dans leurs productions xylographiques. Déjà l'ami et le collaborateur de Durer, le polyèdre Hans Burgkmaier, s'est plu dans ce monde imaginaire et mystique

où la superstition même était plutôt un produit de la foi et de la poésie que de l'ignorance, comme elle fournit encore aujourd'hui, à l'art allemand, de simples mobiles légendaires et poétiques, dont un des plus puissants emplois se reflète dans le Faust de Gœthe. Si Burgkmaier s'est peint, lui et sa femme, regardant sur une glace le reflet de leurs visages transformés en têtes de mort, on voit Baldung graver des cuisines de sorcières et peindre des femmes accompagnées de squelettes (musée de Bâle), sujet que le peintre Wirth, à Bruxelles, avait imité pour frapper l'imagination des touristes qui venaient visiter son atelier transformé en exhibition publique. Ces tableaux, où l'un montre le corps d'une femme nue admirablement modelé, saisie et mordue par la mort, et le pendant, une autre aussi belle créature mise également en opposition avec la terrible faucheuse, ont été photographiés tous les deux par Braun de Dornach, qui a publié une série des précieux dessins de Hans Holbein conservés au musée de Bâle.

Formé d'abord sous l'influence directe de Durer, Baldung, plus connu sous le nom de Grien (et non pas Grun : voir plus loin la signature du *Crucifiement* à Fribourg), est resté en tout l'imitateur de ce maître, dont, selon Malpe, il avait conservé religieusement la boucle de cheveux qu'il lui avait offerte comme souvenir. Né à Gmund en Souabe vers 1470, il est mort à Strasbourg en 1552, ceci ressort d'un passage de la Chronique manuscrite de la ville alsacienne écrite par Sebald Bucheler, où l'auteur parle de la mort du « *weitberühmten und kunstreichen Maler Herr Hans Baldung* etc. » C'est par ce même document que l'on connaît son élection, en 1545, comme représentant de la corporation *zum Stelzen* (à l'échassier) de cette capitale. La preuve que Baldung était déjà *maître* en 1496 ressort de la commande de plusieurs tableaux d'autel à lui faite dans cette année par les religieux du monastère de Lilienthal. Schreiber a aussi parlé de notre peintre dans ses *Münster zu Freiburg* et *Münster zu Strassburg*, sans que cela ait augmenté les rares détails que l'on possède sur sa vie.

Aucun autre artiste n'a subi au même degré que Baldung l'influence de Durer, à qui il est cependant resté très-inférieur ; il n'a pu non plus atteindre à la couleur ni au sentiment de la beauté idéale des maîtres de l'École de Souabe, dont il fait pourtant partie par sa naissance. Ses clairs-obscurs sont lourds, ses caractères monotones et les têtes de ses figures souvent surchargées dans les détails. Les tableaux du maître-autel de la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau, terminés vers 1516 et où le panneau principal représente le *Couronnement de la Vierge par Dieu et le Christ*, entourée d'anges qui jouent de divers instruments, sont regardés comme son chef-d'œuvre. Il y a formé les nuages au moyen d'une infinité de petites têtes de chérubins, et les côtés intérieurs des vantaux montrent les douze apôtres en adoration, tandis que les contre-vantaux fixes et les panneaux extérieurs sont décorés de compositions qui représentent la *Visitation*, la *Nativité*, la *Fuite en Egypte* et l'*Annonciation*. Si le premier de ces sujets accuse, par le charme de la tête pleine de douceur de la Vierge et la grâce de sainte Élisabeth, la main du maître lui-même, l'*Annonciation* paraît l'œuvre d'un de ses élèves. Dans la *Nativité* l'artiste a obtenu deux effets de lumière différents assez curieux : l'un provient de la clarté mystérieuse et phosphorique qui rayonne de l'enfant, l'autre de la lune. La composition la plus originale est cependant la *Fuite en Egypte*. On y voit quatre anges montés sur un dattier et un cinquième qui s'avance vers l'âne chargé de la mère et de l'enfant, pour présenter à ce dernier des fruits. Le revers du panneau montre le crucifiement d'après Durer ; les volets, *saint Martin*, *saint Jean-Baptiste* et *saint Jérôme*, et le gradin, les *portraits des donateurs en adoration devant la Vierge*. La tendance fantastique du maître se révèle dans plusieurs autres tableaux et gravures, dont l'un des plus importants est *la Tentation de saint Antoine*, probablement inspirée par la gravure de Schœngauer, copiée déjà par Michel-Ange, tableau qui fait pendant à la *Conversation de saint Antoine avec saint Paul l'Ermite*, au musée de Colmar, où ces panneaux furent d'abord attribués à Grunewald. Baldung s'est aussi distingué comme portraitiste ; son *Margrave de Bade*, daté de 1527, à la Pinacothèque de Munich, et son *Jeune Homme blond*, daté de 1511, à la galerie de Vienne, le prouvent. La signature la plus complète que l'on ait trouvée de ce peintre est celle du *Crucifiement*, à la cathédrale de Fribourg : *Johann Baldung, cognomine Grien Gemundianus, Deo et virtute auspicibus faciebat M. D. XXI.* Quant aux types de ses figures, ils se signalent par un caractère élancé et montrent partout le dessinateur habile, dont la correction se rapproche de celle de son illustre

maître, à qui il ressemble encore davantage dans les dessins et dans la gravure, où sa puissante imagination s'est donné pleine carrière. Parmi les planches xylographiques dont Nagler a décrit vingt-neuf et dont on connaît soixante-dix, quoique Bartsch n'en ait cité que cinquante-neuf, il y en a trois en clair-obscur, petit in-folio; celle qui montre le mieux le génie fantastastique du maître, c'est le *Hecksenküche* (Cuisine des sor-



LA CUISINE DES SORCIÈRES.

cières) datée de 1510. Quatre sorcières nues assises sous un arbre et entourées de crânes, d'ossements et de fourches, leurs montures favorites selon les mythologies et Sagas du Nord, y font de la cuisine. D'un pot aux caractères cabalistiques et qu'une de ces femmes tient entre ses jambes, s'échappent des vapeurs et des flammes, dans lesquelles, au-dessus de la composition, d'autres sorcières, montées ou sur la fourche ou sur le bouc traditionnels, s'élancent vers la partie du sabbat où Belzébuth préside. Un chat, un bouc et des

boudins à côté d'une gourde complètent cette étrange élucubration, dont le fond noir et brun est rehaussé de blancs comme un dessin au crayon. Cette planche, tombée après la mort dans les mains de spéculateurs peu scrupuleux, dut servir à la fraude. On y enleva la millésime et remplaça le HGB par le monogramme d'Albert Durer, AD qui a inscrit sur une des feuilles du journal tenu durant son voyage dans les Pays-Bas (1520-1521), « qu'il avait emporté des gravures de Baldung dont la vente lui fut aussi facile que celle de ses propres œuvres. » Le Cabinet des estampes à Paris possède une épreuve de la *Cuisine des sorcières*, où se trouve le monogramme original de Baldung, dont les gravures sur bois ont été attribuées tantôt à un certain Hans Bresang, qui n'a probablement jamais existé, tantôt à Hans Grunewald, le frère supposé de Matthieu Grunewald, à qui on a aussi attribué le monogramme appartenant plutôt à Hans Graf. Nagler croit à tort que deux feuilles, des chevaux, dont l'une est signée en toutes lettres *BALDUNG*, 1534, sont d'un autre artiste du même mom, ce qui est inadmissible, puisque dans son livre d'études conservé à la galerie de Carlsruhe on trouve des chevaux dessinés dans ce même genre à côté des portraits de l'empereur Maximilien Ier, daté de 1501, de Charles-Quint, de 1536, et de Caspar Hedion, de 1543, avec sa devise : *Hodie aliquid, cras nihil.* Les dates de ses gravures sur bois varient de 1510 à 1534, et la plupart portent les millésimes 1511 à 1519.

AUGUSTE DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

TABLEAUX A L'HUILE.

A BALE, *au musée. Femme saisie et mordue par la mort.* (reproduite à la première page). *Femme saisie aux cheveux par un squelette.*

A BERLIN, *au musée. Saint Etienne lapidé*, daté de 1522 (n° 623). *Le Crucifiement*, daté de 1512 (n° 603).

A COLMAR, *au musée. La Tentation de S. Antoine* (n° 169). *Paul l'Ermite.* Ce dernier tableau est actuellement attribué à ce maître, après avoir été attribué à Grunewald (n° 170).

A DONAUESCHINGEN, *au palais du prince.* Plusieurs tableaux.

A DARMSTADT, *au musée.* Un tableau *attribué* à Hans Baldung.

A FRANCFORT-SUR-MEIN, *au musée. Tableau attribué* à Hans Baldung.

A FRIBOURG-EN-BRISGAU, *à la cathédrale. Le Couronnement de la Vierge par Dieu et le Christ. Les douze Apôtres. La Visitation. La Nativité. La Fuite en Égypte. L'Annonciation. Le Crucifiement. S. Martin. S. Georges. S. Jean-Baptiste et S. Jérôme. Portraits de Donataires.* Tous ces tableaux décorent un grand retable et ont été exécutés en 1516.

A MUNICH, *à la Pinacothèque. Portrait de Philippe-Christophe, margrave de Bade*, daté de 1527, et signé en toutes lettres : *BALDUNG FACIEBAT* (n° 148).

A NUREMBERG, *à la chapelle de Saint-Maurice. Ste Anne, Ste Rosalie, Ste Ottilie, Ste Marguerite et Ste Barbe* (n° 51). *La Vierge à l'enfant* (n° 124).

A VIENNE, *au musée. Portrait d'un jeune homme blond*, daté de 1511 et marqué du monogramme.

DESSINS.

Un certain nombre de dessins qui ont servi aux gravures se trouvent répandues dans plusieurs musées.

A BERLIN, *au musée.* Carton du *Crucifiement.*

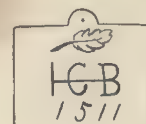
A CARLSRUHE, *au musée.* Le livre d'esquisse du maître.

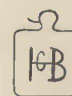
GRAVURES SUR BOIS.

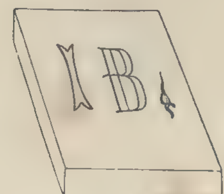
Les principales gravures connues du maître sont : *Une Cuisine de Sorcières* (V. plus haut les observations. Elle a été reproduite à la page 3 de la présente notice). Clair-obscur. *Un crucifiement.* Clair-obscur. *La Conversion de saint Paul.* Clair-obscur. *Adam et Ève.* 1519. *Descente de croix. L'Entrée du Christ à Jérusalem. Le Christ flagellé.* 1515. *Un Ecce homo.* 1511. *Le Christ dans sa gloire. Le Christ au globe. Les saints Pierre, Jacques le Majeur, Jean-Baptiste, Jacques le Mineur, Judas, Thaddée, Matthieu, Simon, Philippe, André, Barthélemy, Jean l'Evangéliste, Paul, Sébastien et Jérôme. Lucrèce*, grand portrait demi-corps. *Le Palefrenier et la Sorcière* à la lueur d'une torche (attribué à Hans Brosamer). *Le Christ et les douze Apôtres*, daté de 1514. *Bacchus enivré. Des Femmes au bain, Quatre compositions de Chevaux.* Dans le *Buch der Sünden des Munds* (le Livre des péchés de la bouche), du Dr Geiler de Kaisersprung (1518), et dans *Schimpf et Ernst*, on trouve trois feuilles, les mêmes répétées deux fois. On lui attribue aussi deux gravures sur cuivre, dont un *Christ à la colonne.* M. Adolphe Braun, à Dornach, a reproduit par la photographie les deux femmes accompagnées de squelettes du musée de Bâle ; elles se trouvent au Cabinet national des estampes à Paris, et *la Cuisine des Sorcières* a été reproduite en *fac-simile* dans la *Galerie der Meisterwerke altdeutscher Halzschnitte*, par Eye et Falcke. Nuremberg, 1858.

Voici les monogrammes du maître :

HGB. HGB. HGB. HGB







PARIS. — IMP. JULES LE CLERE ET Cie, RUE CASSETTE, 29.



École Allemande. *Histoire, Allégories.*

ALBERT DURER

NÉ EN 1471. — MORT EN 1528.



Le seul nom d'Albert Durer éveille dans notre esprit les idées les plus étranges et nous ouvre les perspectives d'un monde nouveau. C'est comme une évocation de tous les songes de la Germanie. Des figures mystérieuses nous apparaissent d'abord vaguement et à travers une brume. Ici, un cavalier inconnu chemine parmi des rochers et des arbres sans feuilles, suivi du démon qui étend ses griffes et accompagné de la Mort montée sur sa jument pâle. Il s'avance d'un pas ferme sans regarder les monstres qui lui font cortége ni les lézards qui rampent à ses pieds. Là, c'est un palatin, qui, comme Persée, a des ailes attachées aux talons; il porte sur sa tête un papillon qui s'est métallisé en casque; il s'est arrêté avec son cheval auprès d'une voûte en ruines, et il frappe à la porte d'un manoir écroulé, comme s'il allait en sortir des ombres. Au loin se dessine une immense chauve-souris qui, étendant ses ailes hideuses dans les nues, plane sur une femme assise au bord de la mer et tristement accoudée, qu'on appelle la Mélancolie. Des héros bizarres, des êtres sans nom traversent ces régions obscures en même temps que les personnages de l'Écriture sainte et les bourreaux de Jésus-Christ. On dirait que des légendes entières se meuvent et passent. Mais

auprès de symboles inexpliqués qui inspirent une secrète terreur, on est surpris d'apercevoir tout à coup des images naturelles et connues, des paysans qui dansent sur l'herbe ou portent des paniers de fruits, des figures sereines de jeunes filles, encadrées de béguins, telles qu'on en voit au porche des églises et au foyer domestique. Les choses vulgaires et aussi le côté intime de la vie se mêlent d'une manière imprévue aux spectres de la Forêt-Noire et à tous les fantômes de la superstition allemande, dont le plus familier est le diable velu et cornu. Tel seigneur élégant qui promène dans la campagne sa châtelaine richement vêtue et souriante, n'a pas remarqué que derrière un arbre se tient en vedette un squelette vivant qui est la Mort.... Singulier monde et plein de mystères où la plus nuageuse poésie se confond avec des réalités naïves! Ce monde, il est tout entier dans l'œuvre d'Albert Durer; mais si l'on y penètre plus avant, si l'on y regarde de bien près, on y trouve un autre mélange qui n'est pas moins surprenant. Ces visions, d'abord si vagues, ont pris un corps et sont enfermées dans des contours rigides : ces fantômes ont revêtu des formes précises; ils s'enveloppent de draperies métalliques aux plis raides et durs; on peut compter les cheveux de leur tête, les crins de leur coursier, les clous de leur armure, les brins d'herbe qu'ils foulent aux pieds, les moindres pierres du toit qu'ils habitent, les moindres feuilles des arbres qui l'ombragent. Et quand on approche de l'homme qui a créé ces images, à la fois si réelles et si fugitives, on reconnaît que cet incompréhensible visionnaire est le plus délicat des orfévres, le plus patient des graveurs, le plus fin des peintres; qu'il aime à sculpter sur l'airain les chimères de l'Apocalypse et à ciseler ses propres songes dans l'acier. Il se trouve que cet amant du merveilleux a poursuivi l'étude des sciences positives; que ce poëte fantastique est un mathématicien consommé; que ce rêveur, enfin, est un géomètre.

C'est à Nuremberg que naquit le 20 mai 1471 l'artiste en qui se résume tout le génie de l'Allemagne, Albert Durer. Son père, originaire de la Pannonie[1], exerçait avec une rare habileté la profession d'orfévre et passe pour avoir été un bon graveur. Pendant sa jeunesse, il avait travaillé dans les Pays-Bas, où les fameux maîtres de l'école de Bruges lui avaient enseigné leur manière à la fois délicate et vraie; mais, en 1455, il abandonna les grasses prairies de la Flandre pour les fraîches vallées de l'Allemagne. A l'âge de vingt-huit ans, il s'établit à Nuremberg et y épousa une jeune fille de la ville, nommée Barbara Hellerin, qui fut la mère de notre artiste. Il est probable qu'Albert Durer commença fort jeune à aider son père dans ses travaux de ciselure; le burin toutefois obtenait de lui la préférence. Quelques auteurs, Karel van Mander, entre autres, prétendent qu'il reçut les leçons de Martin Schongauer, célèbre graveur, surnommé le beau Martin et connu sous le nom de Martin Schön. Mais cette vague tradition est sans fondement, et dans l'histoire qu'Albert Durer a écrite lui-même, et que Sandrart nous a conservée, il n'est pas fait la moindre mention de la pensée qu'aurait eue le père de notre artiste de l'envoyer à Colmar chez Martin Schongauer. Albert dit seulement : « ayant déjà appris à faire de jolis ouvrages d'orfévrerie, je me sentis plus de penchant pour la peinture que pour la profession d'orfévre. J'en parlai à mon père qui en était fâché, car il regrettait le temps que j'avais passé à l'apprentissage de l'orfévrerie. Pourtant il accomplit mon désir, et en l'an 1486, le jour de saint André, mon père me mit en condition chez Michel Wohlgemuth pour trois ans. » Naïf et pieux, vivant au sein d'une famille sans vanité, il n'eut sans doute qu'assez tard la conscience de son mérite. La plus ancienne estampe de sa main date de 1497; elle représentait quatre femmes nues, et loin d'avoir été copiée, comme l'a prétendu l'historien Baldinucci[2],

[1] *Albertum Durerum à Pannoniâ oriundum accepimus*, dit Camerarius dans la préface de la traduction de l'ouvrage allemand d'Albert Durer. *Alberti Dureri clarissimi pictoris et geometræ de symetriâ partium in rectis formis humanorum corporum libri in latinum conversi*. Nuremberg, 1534.

[2] On lit dans Baldinucci (*Vita di Alberto Durero*) : « Altro non si vede di quel tempo fatto da lui, che una stampa colla data del 1497, anno venzeltesimo dell' eta sua, e quella anche aveva copiata da una simile intagliata da Israël de Menz... » Il est certain qu'il y a ici une erreur, provenant de ce que les estampes signées du nom d'Israël de Mecken ont été attribuées à Israël le vieux, au lieu de l'être à Israël le jeune comme cela devait être suivant les preuves décisives qu'en ont données l'abbé Zani et Adam Bartsch. Ce savant iconographe a catalogué, du reste, plusieurs autres copies faites par Israël d'après Durer, auquel il est de beaucoup inférieur. V. Bartsch au tome VI du *Peintre-Graveur*, et l'abbé Zani, *Materiali per servire alla storia dell' incisione*. *Parma*, 1802.

sur une planche d'Israël de Mecken, c'était une œuvre originale qu'Israël de Mecken a copiée. Son plus



LES FIANÇAILLES DE LA VIERGE.

ancien tableau fut exécuté en 1498; c'est le portrait de l'artiste; il est aujourd'hui à Florence dans la salle

consacrée aux peintres qui ont eux-mêmes reproduit leur figure. Albert Durer s'est peint à mi-corps, assis devant une fenêtre, les mains posées sur un appui; il porte des habits de fête, une chemise plissée avec élégance, une jaquette blanche rayée de noir et un manteau qui ne couvre pas les deux épaules. Les anneaux de sa belle chevelure sont bouclés avec soin. Quoique les lignes soient prononcées, quoique le dessin ne laisse pas d'être dur, l'exécution a quelque chose de large et de suave, qu'on ne retrouve guère dans les tableaux postérieurs. Le maître a donné à son visage une expression de noblesse qui n'était pas une flatterie; mais à cet air de dignité il a mêlé un contentement ingénu de sa personne.

Albert Durer n'était pas seulement beau; il était aussi très-fier de sa beauté, comme le prouvent ses lettres à son ami intime Willibald Pirckheimer; fierté naïve qui n'était, chez le peintre, qu'une des formes de son amour pour les œuvres de Dieu! La nature, au surplus, lui avait prodigué les dons extérieurs en même temps que les facultés de l'esprit. Elle lui avait donné, dit Camerarius, une taille remarquable et un corps digne de contenir son âme d'élite[1]. Il avait l'œil brillant, une abondante chevelure, un nez aux vives arêtes, des traits d'une régularité majestueuse. La svelte élégance de son col, une large poitrine, des jambes nerveuses, des mains et des doigts d'une exquise finesse, achevaient d'en faire un homme accompli.

Albert Durer avait quinze ans lorsqu'il prit les leçons de Michel Wohlgemuth. C'était un de ces vieux maîtres pleins de modestie et d'honneur, qui peignaient dans un humble atelier, cherchant peu la gloire, lisant beaucoup la Bible, étudiant la nature et travaillant comme pour remplir une obligation morale.

A l'issue de son apprentissage, Albert Durer quitta Wohlgemuth pour voir le monde et voyager. Il visita une partie de l'Allemagne, des Pays-Bas et de l'Italie; mais on sait fort peu de chose de cette première excursion faite à l'âge de dix-neuf ans et qui dut avoir une influence décisive sur son esprit. « J'étais parti, dit Durer, dans l'an 1490, après Pâques, et je revins en 1494, après la Pentecôte, et étant de retour, Hans Frey négocia avec mon père et me donna sa fille du nom d'Agnès; il me donna avec elle 200 florins, et fit la noce, qui eut lieu le lundi avant la Sainte-Marguerite, 1494. » Si le portrait qu'en a peint Albert Durer, nous en offre une fidèle image, cette Agnès était d'une beauté extraordinaire; mais à sa beauté se mêlait une expression inquiétante : elle avait dans le regard quelque chose de dur, surtout quand la moindre contradiction venait à bouleverser l'harmonie de ses beaux traits. Albert Durer, averti par la délicatesse de sa propre organisation, avait eu un pressentiment funeste; il avait considéré la jeune fille promise à ses embrassements comme une de ces sinistres prédictions que la pythonisse enveloppait de locutions brillantes. Mais il avait subi sa destinée.

Les époux eurent quelques beaux jours. Bientôt cependant les visages s'assombrirent; mais Durer, qui avait dans le caractère une grande douceur, n'eut pas la force d'entrer en lutte contre la charmante et redoutable Agnès Frey. Le peintre, désolé, cherchait des consolations auprès d'un ami, qu'il était sûr de trouver toujours facile à émouvoir et prompt à s'affliger des douloureuses confidences. Marié lui-même, Willibald pouvait être de bon conseil, bien que son ménage formât un singulier contraste avec celui d'Albert Durer. La femme de Willibald était un modèle de grâce et de bonté; jamais la discorde n'avait troublé leur vie. Mais voyez l'affreuse ironie des circonstances! Willibald vit mourir sa femme, et cette mort fut une douleur commune aux deux amis. L'artiste, plein du souvenir de Crescentia, la peignit étendue sur son lit de mort, tenant de ses mains défaillantes un cierge allumé et un crucifix, et recevant l'extrême onction que lui donne un prêtre assis, tandis qu'un moine augustin, agenouillé, lit les prières des agonisants. Ce tableau fut exécuté avec un soin pieux. On y voyait à côté de Willibald en pleurs, les nonnes de Sainte-Claire

[1] « Dederat huic natura corpus compositione et staturâ conspicuum, aptumque animo specioso quem contineret... Erat caput argutum, oculi micantes, nasus honestus, et quem græci τετράγωνον vocant. Proceriusculum collum, pectus amplum, castigatus venter, femora nervosa, crura stabilia. Sed digitis nihil dixisses vidisse elegantius. » Camerarius *ubi suprà*. C'est dans la préface de cette traduction latine, faite par Joachim Camerarius, du livre allemand de Durer, que se trouvent les détails les plus précieux sur la vie, le caractère et les habitudes de ce grand peintre.

assistant Crescentia et venues comme pour l'aider à passer cette mort aussi douce que son cœur. Dans le haut de la toile, Durer écrivit en lettres d'or les paroles que lui dicta son ami.



ALBERT-DURER P. ÆH-CABASSON D. CH-JARDIN SC.

LA MÉLANCOLIE.

Agnès Frey, dévorée d'inquiétude, tourmentée par l'avarice, impérieuse, violente, ne laissait aucun repos au mari qu'elle avait dompté, au peintre si mélancolique de la *Mélancolie*. Elle le poussait au travail, l'y

forçait, l'enfermait, lui faisait peur. Aussi écrivait-il tristement un jour à son fidèle Pirckeimer : « Je crois que vous avez pris une femme; prenez garde d'avoir pris un maître. » Une fois cependant il parvint à échapper à cette Xantippe pour aller revoir la cité des lagunes, la patrie des coloristes italiens, Venise, où l'appelaient d'ailleurs des souvenirs puissants. C'était en 1506. Déjà les merveilleuses gravures d'Albert Durer étonnaient l'Italie; portée sur ces feuilles volantes, sa renommée avait passé les Alpes : elle arriva jusqu'à Raphaël. Informés de leur admiration réciproque, les deux grands maîtres échangèrent leurs portraits, et Albert joignit à l'envoi du sien quelques-unes de ses immortelles estampes. Le fameux graveur Marc-Antoine de Bologne se trouvait alors à Venise. Il observa dans ces estampes ce qui manquait encore dans les siennes. Il remarqua la belle conduite du burin, la précision et la finesse des tailles, et avec quelle netteté brillante le cuivre était coupé. Admirant aussi la largeur, la hardiesse des travaux de Durer dans les gravures sur bois, il essaya d'imiter cette manière, et peu à peu, séduit par son imitation même, il se laissa entraîner jusqu'à contrefaire trente-sept morceaux de *la Passion,* auxquels il apposa, au lieu de sa tablette et de son chiffre, le monogramme d'Albert Durer. Le Vasari raconte que Durer, averti de ces contrefaçons par l'envoi officieux de quelques épreuves, accourut à Venise, fit un procès à Marc-Antoine, et obtint des magistrats qu'il fût fait défense au graveur bolonais d'emprunter à l'avenir le monogramme d'Albert Durer. L'anecdote de ce procès a paru controuvée, et Bartsch y a vu un de ces contes dont les anciens livres d'art ne sont que trop remplis. La raison qu'il en donne, c'est que les pièces de *la Passion* portent les dates de 1509 et 1512, que, par conséquent, elles n'ont pu voir le jour que plusieurs années après le voyage de Durer, qui eut lieu en 1506. Il faudrait, dit ce grave et judicieux critique, qu'Albert Durer eût fait à Venise un autre voyage; mais il n'existe aucune trace d'un pareil fait dans la vie d'ailleurs bien connue de Durer. Cet argument est puissant, et il devient décisif quand on le rapproche des inexactitudes si fréquentes de Vasari. On peut voir dans les lettres confidentielles qu'Albert Durer écrivait de Venise à son ami Willibald, que la présence du peintre de Nuremberg fit sensation parmi les *Velches.* (C'est ainsi que Durer appelait tous ceux qui n'étaient pas Allemands.) Sa maison était assiégée de visiteurs. Les gentilshommes, les savants, les musiciens le recherchaient, et leur foule bruyante ne laissait pas de troubler son calme germanique, au point qu'il se voyait obligé souvent de se cacher. Dans sa fine bonhomie de tudesque, Albert Durer observait son monde et ne manquait pas de démêler parmi les *braves gens* qui l'entouraient, ces aimables et spirituels coquins dont le type ne s'est jamais perdu en Italie : « On les prendrait, dit-il, pour les hommes les plus charmants. Ils n'ignorent pas qu'on sait de belles méchancetés sur leur compte, mais ils s'en moquent. » A l'exception de Jean Bellin, avec lequel il se lia d'amitié et qui le comblait de louanges, Durer n'eut à se plaindre que des peintres. Trois fois ils le menèrent devant le magistrat pour lui faire payer des redevances à leurs maîtrises :

« J'ai beaucoup d'amis parmi les Velches, écrit-il, qui m'ont averti de ne pas manger ni boire avec leurs peintres parmi lesquels j'ai de nombreux ennemis. Ils contrefont mes ouvrages dans les églises et partout où ils peuvent les avoir; après ils les ravalent et disent que cela n'est pas antique et ne vaut rien. Mais Giam Bellini m'a loué en présence de beaucoup de gentilshommes. Il est venu lui-même chez moi et m'a prié de lui faire quelque chose; il veut bien me le payer. Tout le monde me dit que c'est un homme pieux, de sorte que je suis plein d'affection pour lui. Il est très-vieux et est encore le meilleur dans la peinture... La chose qui m'a tant plu il y a onze ans ne me plaît plus du tout[1]. Aujourd'hui seulement j'ai commencé à ébaucher mon tableau, car mes mains ont eu la gale si fort, que je n'ai pu travailler, mais je l'ai fait passer. Ainsi donc, soyez gentil, soyez aussi doux que moi... Mon cher, je voudrais savoir si aucun de vos objets chéris n'est mort, celui près de l'eau, ou celui qui ressemble à ceci



« Donné à Venise à neuf heures de la nuit du samedi après la Chandeleur, en l'an 1506.

« ALBRECHT DURER. »

[1] Cette *chose* ne serait-elle pas une *personne?*

Le tableau dont parle ici Albert Durer lui avait été commandé par la communauté des Allemands établie à Venise sous le nom de *Fondaco dei Tedeschi*. Le prix convenu était 85 ducats. Quand il fut placé sur l'autel de l'église à laquelle il était destiné, le doge et le patriarche l'allèrent voir. Tout le monde en fit l'éloge, excepté les peintres, c'est-à-dire les peintres médiocres. Car les grands artistes au contraire subirent l'influence de ce génie étranger. Jean Bellin le vanta, André Mantegna, qui habitait Mantoue, voulut le connaître, et Durer se mit en route pour l'aller voir, mais avant d'arriver à Mantoue, il apprit que Mantegna



LA SÉPULTURE (d'après une gravure en bois d'Albert Durer).

venait de mourir[1]. Le Pontorme, ayant à peindre *la Passion de Jésus-Christ*, chercha naïvement à imiter la manière gothique de Durer, et Vasari avoue lui-même que les inventions et les *belles fantaisies* du peintre allemand furent d'un grand secours aux maîtres italiens[2]. Mais cet empire, exercé au sein même de l'Italie par un allemand, c'est-à-dire par un *barbare*, ne fit qu'irriter la jalousie des Vénitiens. Cependant, jamais artiste n'avait réuni à un plus haut degré les qualités personnelles qui attirent la bienveillance et désarment l'envie. Durer était plein de bonté pour tout le monde et d'une inaltérable douceur. Sa conversation

[1] Camerarius dans la préface déjà citée de sa traduction de l'ouvrage d'Albert Durer sur les *Proportions du corps humain*.

[2] Figurò tutte quelle cose cosi celeste, come terrene, tanto bene che fu una miraviglia, e con tanta varietà di fare quelli animali, e mostri, che fu un gran lume a molti de' nostri artefici che si sono serviti poi dell' abondanza e copia delle belle fantasie e invenzione di costui. *Vita di Marc-Antonio, ed altri. Parte quarta.*

où se révélait, avec le sentiment de l'art, une étude approfondie des sciences mathématiques et naturelles, de la géométrie surtout et de l'architecture, était si agréable, si intéressante, que ses auditeurs redoutaient le moment où il cesserait de parler[1]. Les idées comme les locutions lui arrivaient en abondance, et il avait d'ailleurs de si nobles manières et tant de dignité, que les plus grands personnages, Ferdinand, roi de Bohême, Maximilien, empereur d'Allemagne, se plaisaient à l'entretenir familièrement. Ce dernier, l'ayant pris en grande estime, l'avait retenu à sa cour, et il employait alternativement son burin et ses pinceaux. L'on rapporte qu'un jour, lui faisant dessiner sur un mur quelque grande machine, et l'échelle se trouvant trop courte, Maximilien pria un des nobles seigneurs qui l'entouraient de tenir l'échelle, afin que l'artiste pût monter sur le faîte sans péril. Mais le gentilhomme s'étant cru offensé et refusant d'obéir, « Vous êtes noble de race, s'écria l'Empereur irrité, mon peintre a la noblesse du génie »; et pour montrer qu'il était plus facile de faire un noble qu'un grand artiste, Maximilien anoblit Durer, lui donnant pour armoiries : *trois écussons sur champ d'azur, deux en chef et un en pointe*. Ce blason devint plus tard celui de toutes les sociétés de peinture.

A l'âge de quarante-neuf ans, Albert Durer voulut revoir la Néerlande. Malheureusement, Agnès Frey, sa terrible épouse, l'y suivit. Anvers étant alors la ville la plus importante des Pays-Bas et le centre du négoce, ce fut le premier lieu qu'ils visitèrent. Le soir de leur arrivée, le facteur d'une riche maison de banque, celle des Fugger[2], leur offrit un magnifique souper. Les jours suivants, Durer fut escorté dans ses promenades à travers la ville, les peintres l'invitèrent à un dîner qui fut servi dans la maison de leur confrérie, et que l'illustre invité raconte lui-même : « On n'épargna point la dépense. Le banquet fut servi en vaisselle d'argent, « et tous les peintres y assistèrent avec leurs femmes. Lorsque j'entrai avec la mienne, on fit la haie des deux « côtés, ainsi que pour un grand seigneur. Il se trouvait là de hauts personnages qui me saluèrent humblement « et me témoignèrent le plus vif désir de m'être agréables en tout ce que je voudrais. Quand j'eus pris place, le « sieur Rathporth m'offrit, au nom de la municipalité, quatre pintes de vin, en signe de bienveillance et « d'estime. Je les remerciai, leur exprimant ma gratitude... Après avoir été joyeusement attablés ensemble « jusque fort avant dans la nuit, ils nous reconduisirent à la lumière des torches, et m'accablèrent de « protestations pendant la route[3]. »

A Gand, à Bruges, Albert Durer reçut le même accueil. On lui prodiguait les marques d'estime, les invitations, les mets recherchés; le vin coulait en abondance, et chaque soir il était reconduit à sa demeure avec des flambeaux. Quand on le sut à Bruxelles, Marguerite d'Autriche, régente des Pays-Bas pour Charles-Quint, lui dépêcha un officier de la cour, chargé de lui promettre les bonnes grâces de la régente et celles de l'Empereur. Pour répondre à tant de politesse, le graveur de Nuremberg offrit à Marguerite d'Autriche quelques-unes de ses belles estampes, *saint Jérôme assis*, gravé sur cuivre avec une finesse si merveilleuse, un exemplaire de *la Passion*, et il finit par lui faire don de sa collection complète, en y joignant deux sujets dessinés sur parchemin avec beaucoup de fatigue et de soin, et qu'il estimait 30 florins. Mais déjà l'intrigue l'environnait, l'envie lui dressait des piéges, si bien qu'après d'aimables avances, Marguerite parut bientôt changer d'humeur à son égard. Durer avait peint le portrait de l'empereur Charles-Quint : il le montra à la régente, qui affecta un air si dédaigneux que le peintre dut remporter sa toile en silence. Un autre jour, pour savoir sans doute si un tel dédain s'adressait à son talent ou à sa personne, il demande *à la dame* le petit livre de maître Jacob (Jacob Cornelisz) : c'était un livre orné de précieuses miniatures; mais elle lui répond aigrement qu'elle l'a promis à son peintre, Bernard Van Orley. Là se terminèrent leurs relations, pour la plus grande joie des fourbes et des envieux.

[1] ... Sermonis autem tanta suavitas atque is lepor, ut nihil esset audientibus magis contrarium quàm finis. Camer. *ubi suprà.*

[2] Les Fugger étaient alors ce que sont aujourd'hui les Rothschild.

[3] Journal du voyage d'Albert Durer dans les Pays-Bas, en 1520 et 1521. Ce journal a été publié par de Mürr dans le tome X de son *Journal des arts.* — Il est traduit en français dans le *Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire*, tome Ier, 1842.

Le célèbre graveur n'eut pas moins à se plaindre des particuliers que de la princesse d'Autriche. Six



ALBERT-DURER. P. AH-CABASSON, D. TAMISIER. Sc

LES ARMOIRIES A LA TÊTE DE MORT [1].

[1] Les gravures vraiment remarquables que nous avons fait exécuter sur bois d'après les plus célèbres estampes d'Albert Durer,

**

Bruxellois lui commandèrent leur portrait, s'en emparèrent, et s'abstinrent de le payer. Son séjour à Anvers lui inspira la note suivante : « J'ai fait çà et là beaucoup de dessins, de portraits et autres ouvrages, et la plupart de ces travaux ne m'ont rien rapporté. » Malgré son économie et ses laborieuses habitudes, Albert Durer se trouva dans la gêne. Blessé du contraste qu'il remarquait entre le somptueux accueil des premiers jours et les étranges procédés qui avaient suivi, il mit en grosses lettres sur son carnet de voyage ces lignes vengeresses : « *Dans toutes mes transactions, durant mon séjour aux Pays-Bas, dans toutes mes dépenses, ventes et autres affaires, dans tous mes rapports avec les hautes et basses classes, j'ai été lésé, spécialement par madame Marguerite (d'Autriche), qui ne m'a rien donné en échange de mes présents et de mes travaux.* » Ce portrait de l'empereur Charles-Quint, que la régente avait paru dédaigner, Albert Durer fut obligé de le céder contre un mouchoir blanc de fabrique anglaise. Heureusement qu'un bourgeois d'Anvers, Alexandre Imhoff, consentit à lui prêter 100 florins d'or, dont le graveur lui signa un billet marqué de son sceau et payable à Nuremberg. Comme il songeait au départ, le roi de Danemark, Christian II, fit son entrée dans l'opulente commune, et, sachant que Durer y était encore, il l'envoya chercher, l'entoura de prévenances, voulut avoir son portrait de la main d'un si grand peintre, et le lui paya royalement. Flatté du cadeau que lui fit Albert Durer de ses magnifiques estampes, le prince invita l'artiste à un banquet où assistaient l'Empereur, Madame Marguerite et la reine d'Espagne; mais aucun de ces personnages n'adressa la parole au noble et beau convive qui voulait bien honorer de la présence de son génie un banquet de souverains. Durer quitta donc la Belgique, emportant des souvenirs amers et trouvant son Allemagne plus charmante que jamais. Là, du moins, il ne devait plus souffrir que de sa douleur habituelle, le supplice conjugal, douleur monotone et sourde, que ravivaient de temps à autre les colères d'Agnès.

La vue des tableaux flamands et surtout l'observation avaient peu à peu changé les idées d'Albert Durer sur l'essence et le but de l'art. Les lettres de Melanchton, qui fut l'ami de Durer, les ouvrages même du peintre nous attestent qu'à la fin de sa carrière, il s'était opéré dans son esprit une modification profonde. Au lieu de chercher l'abondance, le luxe des détails, il songeait maintenant à la simplicité, à l'harmonie. Il reconnaissait que la nature n'a point l'aspect diffus, la pénible et laborieuse variété qu'il avait essayé de mettre dans ses premières peintures; mais il regrettait de s'en être aperçu si tard, d'être bien vieux déjà pour changer sa manière de voir et sa manière de peindre. Cependant à ses nobles regrets se mêla le désir plus noble encore d'améliorer sa technique aussi bien que le caractère général de ses œuvres, tant il y a de jeunesse dans les vrais peintres! C'est alors qu'il fit les sublimes figures d'*Apôtres* que l'on voit à Munich.

Une heure fatale approchait pour Albert Durer. Il ne pouvait supporter à la fois le double fardeau du travail et du chagrin, d'autant qu'Agnès Frey devenait, de jour en jour, plus acariâtre, plus grondeuse. Dans cette retraite où les deux époux avaient passé leurs années orageuses, où auraient dû régner le silence cher aux artistes et les poétiques attendrissements du souvenir, l'humeur, la défiance, la colère, toutes les passions irritées et irritantes se déchaînaient. Torturée par une crainte insensée de la misère, l'avare et belle Agnès poursuivait de ses cris le patient graveur. Elle le surveillait d'un regard impérieux, elle le tenait captif à la glèbe du génie, lui demandant ce qu'elle deviendrait si le sort la condamnait au veuvage[1]. Les amis qui auraient pu le distraire et le consoler, elle les éloignait, et le vieux peintre, las de l'existence, fatigué de la lutte, se sentait périr dans l'abandon, l'ennui, le désespoir. Un témoin oculaire raconte que sa raison semblait quelquefois s'égarer. Albert Durer succomba le 6 avril 1528.

et qui sont pour la plupart des *fac-simile* non-seulement pour la finesse des travaux, mais pour le caractère des figures, sont dues au crayon précis et précieux de M. Cabasson, et ont été gravées en bois sur les dessins de cet habile artiste, par nos graveurs les plus consciencieux et les plus fins.

[1] ... Nemini mortem imputare queat, quam uxori ejus quæ cor ipsa usque adeò eroserit, tantoque cruciatu eumdem afflixerit, ... ut nullam a labore remissionem quærere, vel societati quædam interesse potuerit, ob continuas querelas, quibus ad laborandum noctu atque interdiù rigorosè eum compulerit, ut pecuniam saltem quam moriens ipsæ relinqueret, lucraretur... etc. *Lettre de George Hartmann,* ami de Durer. — Bayle rapporte dans son *Dictionnaire* une lettre du prince Antoine Ulric de Brunswick, qui prouve aussi que Durer eut tous les malheurs et toute la patience de Socrate : *Ipsum domi Xantippen habuisse pessimam et divinæ suæ mentis flagellatricem acerrimam.*

On montre à Nuremberg au cimetière Saint-Jean la place où ce grand peintre, après une vie d'angoisses, a enfin trouvé le repos. « Il est impossible d'imaginer un lieu plus sinistre, dit un de nos contemporains[1].



LA VIERGE AU SINGE.

Ce n'est pas une de ces enceintes agrestes que la nature décore de sa poésie : point de saules pleureurs laissant traîner leurs rameaux mélancoliques; point de cyprès montant vers le ciel; ni fleurs, ni gazons,

[1] M. Alfred Michiels, auteur des *Études sur l'Allemagne* où se trouve un substantiel résumé de l'histoire de la peinture allemande.

ni couronnes, pieux souvenirs des vivants qui consolent les morts. Les tombeaux, rangés en longues files comme des lits de malades dans un hospice, ne sont que des pierres étendues sur les fosses des trépassés. Aucune grille ne les entoure, aucune croix ne les domine; on dirait que leur sépulture est un lit de camp dressé pour une nuit. Cependant le lichen y étend ses taches noirâtres, et la masse verdoyante annonce que l'oubli dévore déjà la mémoire de ces êtres aimés à qui l'épitaphe promet des pleurs éternels.

« Sur la tombe d'Albert Durer, on lit cette inscription noble et simple :

Me. Al. Du.
Quidquid ALBERTI DURERI mortale fuit
Sub hoc conditur tumulo.
Emigravit viii idus aprilis MDXXVIII.

« A cette brève sentence, Willibald Pirckheimer, le fidèle ami du grand peintre, joignit l'énumération de ses qualités et l'expression de la douleur générale. Et il lui appartenait bien de graver sur le marbre d'Albert ces durables adieux, car il l'avait fortifié et consolé toute sa vie. Le sort, du reste, parut respecter leur vieil attachement; il les a réunis après leur mort dans la même enceinte et leurs pierres sont voisines. »

Albert Durer passe avec raison pour le chef de l'école germanique. En lui se caractérise, se résume, se personnifie tout le génie de l'Allemagne. Des événements historiques, nés des grands combats du protestantisme, la guerre des Paysans, la guerre de Trente ans, ne permirent pas à l'Allemagne de parcourir le cercle entier de l'art sur les traces lumineuses du peintre de Nuremberg. Elle fit en chemin une halte qui dura deux siècles, de sorte que l'œuvre d'Albert Durer demeura l'expression la plus haute, l'empreinte la plus profonde de l'art allemand, et pour ainsi dire sa médaille la mieux frappée.

Un des premiers ouvrages d'Albert, exécuté à la même date que son plus ancien tableau, en 1498, c'est une série de gravures sur bois, représentant *l'Apocalypse*. Voilà certes un étrange début. Mesurer ses forces tout d'abord contre un sujet tellement bizarre, effrayant et sublime, qu'il semble impossible même à concevoir; monter pour son coup d'essai *le Cheval pâle* de la Mort et se précipiter dans les régions sans bornes de l'univers fantastique : un Allemand seul pouvait oser une telle entreprise. Albert Durer dessina sur quinze feuilles les spectres qui avaient épouvanté le solitaire de Pathmos. Une poésie mystique et sauvage y déborde, et l'artiste nous emporte du premier coup dans les royaumes d'un autre monde. C'est là qu'il nous montre les sinistres cavaliers dont l'un porte un arc, l'autre un glaive nu, le troisième une balance, et le dernier la faux de la Mort qui abat des nations entières. Avec quelle rage ils s'élancent! Comme leurs chevaux bondissent, haletants et farouches, dans les plaines de l'air! Ce ne sont point là des montures humaines : à de pareils coursiers il fallait bien les guides prodigieux qui ont saisi leur crinière et pressé leurs flancs. Mais dans quel rêve est donc apparue à Durer cette chaîne de fantômes? De quel sommeil s'est-il endormi pour voir passer sur sa tête les visions enfantées par le cerveau d'un vieillard centenaire, ces terribles symboles dont la signification nous est inconnue!

Parmi ces gravures, une des plus remarquables est la huitième. On y voit les anges de l'Euphrate déchaînés par la colère céleste et massacrant le tiers de la race humaine. Ils frappent de leurs épées avec une indicible fureur des hommes de tous les rangs. Dans le ciel passe la cavalerie aérienne montée sur des bêtes qui ont des corps de chevaux et des têtes de lion jetant des flammes; c'est l'armée volante qui doit détruire le reste du genre humain. Déjà sont couchés par terre des empereurs, des mendiants, des évêques, des nonnes et des moines; et ici l'artiste protestant a trahi ses pensées, en paraissant traduire le songe intraduisible de l'Évangéliste, car, à la chute de ces personnages mitrés ou encapuchonnés, on reconnaît que le burin a été conduit par la main d'un ami de Melanchton, d'un disciple de Luther.

Il y a cela de singulier et de vraiment original dans les tableaux d'Albert Durer et dans ses estampes, qu'ils sont à la fois imprégnés du plus vague spiritualisme et caractérisés par une exécution patiente, minutieuse, poussée jusqu'aux dernières limites du fini. On dirait que l'artiste a voulu préciser les formes,

accentuer les détails, justement pour racheter ce qu'il y avait de nuageux dans sa poésie. Plus sa fantaisie est obscure, plus il attache d'importance à la partie matérielle, et si l'on ne peut découvrir le mystère de sa



LE SEIGNEUR ET LA DAME.

pensée, on saisit du moins la réalité des figures qui l'expriment. Voyez, par exemple, la fameuse gravure connue sous le nom du *Grand cheval* d'Albert Durer : vous serez étonné d'abord de l'extrême finesse du travail, vous admirerez les scrupules du contour, le rendu des accessoires, l'incroyable patience du burin;

mais si vous cherchez à pénétrer le sens de la composition, vous ne saurez jamais quels desseins nourrit ce guerrier à mine féroce qui, tenant son cheval par la bride, s'arrête à la porte d'un château en ruines. Il ne vous restera qu'un sentiment de frayeur inexplicable, et votre pensée, pour aller rejoindre celle de l'artiste, ira se perdre dans les plus sombres nuages.

L'amour du fantastique, révélé dès le début par le grand peintre allemand, ne l'abandonna jamais. Il semble avoir lui-même personnifié les mouvements de son âme dans cette rêveuse *Mélancolie,* assise au bord de la mer, et sondant du regard l'espace infini par-delà les lointains de l'horizon. Pour moi, je l'ai toujours présente à mes souvenirs. — Comment oublier une gravure d'Albert Durer, ne l'eût-on vue qu'une seule fois! — Je la vois toujours accoudée tristement; elle appuie sur une de ses mains sa tête noble, fière et pensive; une longue chevelure couronne son front et inonde ses épaules. Ses ailes repliées sont une image de l'impuissante aspiration qui l'emportait vers les cieux; dans le giron de sa robe est posé un livre, mais ce livre inutile reste fermé comme ses ailes. Non, rien n'est plus sinistre, plus pénétrant que l'expression de cette figure. A la singularité des plis de sa robe, on la dirait enveloppée d'une draperie de fer. Auprès d'elle s'élève un cadran symbolique, avec le timbre qui sonne les heures écoulées; le soleil se plonge dans l'Océan, et la terre va être envahie par les ténèbres. Au ciel vole une chauve-souris chimérique qui, étendant ses ailes funèbres, porte une banderole où est écrit ce mot : MELANCOLIA.

Tout est symbole dans cette composition, dont le sentiment est sublime. De la main droite, la Mélancolie tient un compas et un cercle, emblème de l'infini où vont se perdre ses méditations. Autour d'elle sont épars les instruments des arts et de la science : après en avoir fait usage, elle les délaisse et tombe dans la rêverie. A sa ceinture pend un trousseau de clés, symbole de la méfiance qui s'est glissée au fond de son cœur en même temps que l'avarice et le doute; au-dessus d'elle est un sablier qui s'écoule, image consacrée de notre vie éphémère. Mais rien n'est plus admirable que le visage de la Mélancolie et la dure beauté de ses traits et la profondeur de son regard, où l'on croit retrouver la ressemblance d'Agnès. Chose remarquable et qui, je crois, n'a jamais été remarquée! En 1514, Albert Durer concevait le premier type du docteur Faust, le type de la science arrivée au doute, de l'expérience conduite aux amères tristesses du découragement, de l'incertitude, du dégoût. Trois siècles avant Gœthe, un artiste symbolisait la douleur qui de nos jours tourmente les âmes d'élite; mais le peintre ne fut pas aussi bien compris que le poëte, et cependant le poëte s'est évidemment inspiré du peintre. Jamais avant Albert Durer, ni le sentiment de la mélancolie ni le mot qui l'exprime n'avaient paru dans l'art.

Parlerons-nous de la célèbre composition, qu'on appelle *le Cheval de la Mort?* Albert Durer a, dit-on, voulu représenter François de Sickingen, que redoutait alors toute l'Allemagne, et lui donner un sinistre avertissement. Une S tracée sur le tableau vient à l'appui de cette hypothèse. Mais sans parler de cette allusion possible, et de la supposition que l'artiste s'est peint lui-même dans sa marche à travers la vie, l'œuvre a peut-être une importance plus durable et un sens moins restreint. Une vieille ballade lui prête d'ailleurs une autre signification. Elle nous offrirait alors le modèle du chrétien sans peur et sans reproche : « *Que la Mort et le Diable m'attaquent,* dit le chevalier, *je triompherai du Diable et de la Mort.* »

Tel était chez Durer l'amour du fantastique et du merveilleux que plusieurs sujets de tableaux et de gravures lui ont été fournis par des rêves. Dans le nombre se trouve une des plus singulières aquarelles que l'on ait jamais vues : elle orne la collection Ambras à Vienne. On y découvre une immense nappe d'eau que borde un terrain plat où s'élèvent quelques maisons. Sur le milieu de la nappe d'eau pèse un gros nuage qui verse des torrents de pluie. A droite et à gauche descendent d'autres vapeurs. Albert Durer a écrit lui-même au-dessous de sa peinture :

« L'an 1525, la veille de la Pentecôte, durant la nuit du jeudi au vendredi, j'eus cette vision dans mon sommeil. Quelle quantité « d'eau il tombait du ciel! Et cette eau frappait la terre à environ quatre milles de moi, avec une telle horreur, un tel bruit et de « tels rejaillissements!..... Tout le pays fut noyé, ce qui me causa une si grande épouvante que je m'éveillai; mais je me rendormis... « Alors le reste d'eau tomba; elle était presque aussi abondante; une partie en tombait au loin et une partie plus près. Elle semblait

« venir de si haut que dans mon idée elle mettait beaucoup de temps à choir. Mais comme l'inondation approchait de moi, la pluie « devint si rapide et si retentissante que la peur me saisit et je m'éveillai. Tout mon corps tremblait et je fus longtemps sans pouvoir « me remettre. Mais le matin, quand je me levai, je peignis ici ce que j'avais vu. Que Dieu arrange tout pour le mieux ! »

« ALBERT DURER. »

Voilà certes une description bien naïve. Eh bien, un savant moderne de l'Allemagne, Joseph Heller, qui a écrit sur Albert Durer le meilleur livre connu[1], a trouvé moyen de ne pas se laisser vaincre en ingénuité. Il



JÉSUS-CHRIST PRENANT CONGÉ DE SA MÈRE.

s'occupe longuement de cette aquarelle d'ailleurs si étrange ; il en décrit avec un soin minutieux les moindres détails, et son scrupule va si loin que le morceau de papier dont le peintre s'est servi, ayant dans la pâte une marque de fabrique, le docte commentateur a fait graver cette marque et l'a jointe à son texte !

[1] Le 2e volume de cet ouvrage a seul été publié. Il renferme 1090 pages. Il n'est jamais venu peut-être à l'idée d'un Français de publier le 2e volume d'un ouvrage avant le premier.

Cependant le génie abstrait de l'Allemagne, le caractère sérieux et pensif d'Albert Durer ne le tenaient pas toujours éloigné du monde réel. Il quittait parfois la région des chimères et des fantômes pour travailler à des compositions religieuses ou historiques du genre le plus grave et le plus noble. Le *Martyre de la légion chrétienne,* qui se voit à la galerie du Belvédère, en Autriche, *l'Adoration des Mages,* conservée dans la tribune des Offices, à Florence; *la Trinité* qu'entourent des saints et des bienheureux, un grand nombre d'autres tableaux prouvent que ce maître savait respecter les limites qui séparent le fantastique du visible. Quelques-uns de ces ouvrages sont des chefs-d'œuvre : mais le plus parfait de tous brille à la Pinacothèque de Munich. Il se divise en deux fractions qui contiennent les apôtres saint Jean et saint Pierre, saint Marc et saint Paul. C'est la dernière création importante du grand artiste : il eut la gloire de finir ses jours par un heureux et suprême effort vers le sublime. Ces figures d'apôtres, il les avait peintes dans l'intention de les laisser par testament à l'hôtel de ville de Nuremberg pour y entretenir avec la mémoire de son génie, la ferveur religieuse des luthériens; car Durer avait embrassé la Réforme, et les problèmes qu'elle soulevait occupèrent sa pensée. Il peignit au-dessous des *Apôtres,* de longues inscriptions tirées de leurs épîtres ou de leurs évangiles recommandant de ne pas négliger l'étude des livres saints, et de ne pas croire aux doctrines des faux prophètes. Chacun de ces personnages trahit un caractère différent et bien prononcé : l'exilé de Pathmos figure le tempérament bilieux, enthousiaste, mélancolique; saint Pierre avec ses cheveux gris, son air calme, exprime le repos contemplatif; saint Marc nous apparaît comme un homme sanguin, propagateur zélé de la foi; saint Paul, armé d'un glaive nu et portant la Bible, est le symbole de l'action, de l'énergie, de la volonté impérieuse : il jette un coup d'œil plein de dureté par-dessus son épaule, prêt à exterminer les blasphémateurs avec l'épée du Dieu vivant.

Il ne faut pourtant pas croire que Durer ait gardé un sérieux éternel. Ses lettres familières nous le montrent souvent dans des accès de gaieté et enclin à une raillerie sans amertume. Il est vrai qu'il les écrivait de Venise, loin de sa femme. Il dit à Willibald :

« D'après ce que vous me mandez, il paraît que vous faites l'aimable, mais cela vous va comme aux lansquenets les parfums. Vous croyez que tout est fait, lorsque vous êtes habillé de soie comme un étourdi et que vous plaisez aux femmes. Encore si vous étiez un homme aussi modeste que moi, je ne m'en fâcherais pas; mais vous avez trop *d'amours*, et j'imagine que si vous vouliez seulement les payer toutes pendant un mois, vous vous ruineriez certainement...... Saluez pour moi Borcht, M. Lorentz et votre jolie servante, de même que notre maîtresse de calcul (c'est ainsi que Durer appelait sa femme), et remerciez votre fille de chambre de m'avoir salué. Dites-lui qu'elle est une *salope*[1]. *Item.* Apprenez que mon tableau a bien réussi; j'en ai recueilli beaucoup d'honneur, mais peu de profit. J'aurais bien pu gagner pendant le temps 200 ducats, j'ai refusé de grands travaux pour pouvoir retourner. J'ai aussi fermé la bouche à tous les peintres qui disaient : « Il est bon graveur; mais quant à la peinture, il ne sait pas manier les couleurs. » A présent, tout le monde dit qu'ils n'ont jamais vu de couleurs plus belles. *Item.* Mon manteau français et mon habit velche vous saluent... »



« ALBERT DURER. »

Parmi les tableaux et les gravures d'Albert Durer, plusieurs appartiennent à ce qu'on nomme le *genre;* il y a traité des sujets de fantaisie, des scènes familières ou champêtres. Tantôt ce sont deux amants qui se promènent dans la campagne, amoureusement penchés l'un sur l'autre, tantôt des villageois qui dansent; tantôt c'est un paysan qui, de ses propos caressants, cherche à séduire une jeune fille. Durer a compris le style flamand, le paisible charme de la vie commune, la poésie des réalités. Que dis-je! Albert Durer ne fut pas seulement un peintre de premier ordre, un étonnant graveur : il sut aussi manier le ciseau de l'orfévre et celui du statuaire. Dans presque toutes les villes de l'Allemagne, on montre au voyageur des sculptures en ronde bosse et des médaillons qui passent pour être de sa main.

Sculpteur, peintre, graveur, ce grand homme a laissé de savants livres. A ne voir en lui que l'écrivain, il porterait encore un nom illustre. Son plus célèbre ouvrage est le Traité des *Proportions du corps humain,*

[1] *Sic.* — Historien fidèle, nous reproduisons sans y rien changer et le mot et la figure grotesque qui en est la traduction.

divisé en quatre livres. Il faut le dire toutefois, le génie allemand, avec ce qu'il a d'obscur et de peu méthodique, se manifeste dans ce traité, où manquent d'ailleurs les idées générales, où l'on ne trouve aucun principe, aucune synthèse. On y voit qu'Albert Durer était un homme d'imagination, mais que la philosophie lui faisait défaut, et qu'il n'avait pas dans l'esprit cette clarté de déduction qui est l'apanage du génie français.



LE GRAND CHEVAL.

Quand on aborde à côté d'un tel maître une aussi belle matière, en présence de cette merveille de la création qu'on appelle le corps humain, on s'attend que l'auteur va s'élever à quelques vues d'ensemble, à ces hautes considérations qui dominent le spectacle de la nature, contemplée dans son chef-d'œuvre. Au contraire l'écrivain n'assied au début de son livre aucune de ces grandes pensées qui lui serviraient de base, il ne pose aucune règle, et brusquement il commence par diviser le corps humain en sept têtes, mais en déclarant

toutefois que cette proportion n'appartient qu'aux figures rustiques[1]. Il passe au second chapitre à la division par huit, sur laquelle il ne présente aucune observation, bien qu'il paraisse avoir considéré cette proportion comme préférable, en plusieurs endroits de son livre. Arrive ensuite la figure d'un homme ayant la taille égale à neuf têtes; ici l'auteur, prévoyant qu'on pourra désirer la tête plus grande et plus haute, propose le moyen géométrique, d'ailleurs fort simple, d'opérer ce changement. Vient enfin la proportion de dix têtes. Albert Durer la regarde évidemment comme dépassant les justes mesures de la beauté. Car il la déclare *gresle*. Aussi permet-il au lecteur d'augmenter la tête et d'en faire presque la neuvième partie du corps. Il résulte donc du rapprochement de ces proportions diverses et des remarques d'Albert Durer, que dans la pensée du maître, les convenances de la beauté se trouvent entre la longueur de huit têtes et celle de neuf, puisque ces longueurs ne sont ni *rustiques*, comme la proportion de sept têtes, ni *gresles*, comme la proportion de dix. Mais cette préférence n'est écrite nulle part. L'auteur évite au contraire de se prononcer, ne cessant d'abandonner au lecteur la liberté du choix et de lui répéter : *au demourant, si tu veux*. Il va même si loin que dans le troisième livre de son traité, touchant la variété des figures humaines, il invente un instrument qu'il appelle le *corrompeur*, parce qu'il sert à corrompre les figures que l'on veut allonger ou raccourcir, grossir par le haut ou amincir par le bas, rendre plus épaisses ou plus grêles, en les plaçant, droites ou penchées, dans un triangle où elles diminuent à mesure qu'elles s'approchent du sommet et grandissent à mesure qu'elles s'en éloignent. Toutefois s'il pousse à l'extrême cette corruption des figures, c'est-à-dire s'il accourcit ou s'il étire son image, de manière à en faire un corps monstrueux d'épaisseur ou d'étroitesse, c'est sans doute pour mieux avertir et préserver le dessinateur des vices qu'il doit fuir, et afin de lui enseigner la bonne grâce en lui montrant la difformité. Mais où est le beau, et suffit-il, pour le rencontrer, d'éviter avec soin toutes les laideurs? Voilà ce qu'Albert Durer ne dit point. Il espère que les habiles trouveront les lois de la proportion en étudiant *une grande multitude d'hommes,* aucun homme en particulier n'étant parfait. « La beauté de vray cachée en nature, dit-il, trouble presque notre jugement. Il se peut trouver deux hommes beaux et de bonne grâce, qui toutefois n'ont rien de commun l'un avec l'autre, desquels cependant on ne sait qui on doit dire le plus beau : voilà où sont les ténèbres de notre entendement. Qui pourra dire doncques la vérité de l'excellence de la forme? » Et non-seulement il s'accuse de ne pas savoir où est la vraie beauté; mais il désespère que l'artiste puisse rendre dignement le peu qu'il en connaît. Et il s'écrie : « A peine exprime l'art la beauté des choses. Je ne dy pas une excellente et perfecte, mais à nous cogneue, et toutesfois vainquant la force de notre entendement et fuyant l'addresse de nos mains. »

Puisque nous en sommes à l'examen d'un livre aussi célèbre, qu'il nous soit permis d'en dire ici jusqu'au bout notre sentiment. Ce livre a été peu lu, et c'est bien en partie la faute de l'auteur. Obscur et dépourvu de l'esprit de suite, il déconcerte au premier abord le lecteur et le rebute. Par exemple, il ne met pas de l'ordre dans ses mesures, et n'opère point comme un esprit méthodique aurait fait, en commençant par les grandes divisions et en finissant par les petites. Avant de savoir où est la quatorzième partie du corps humain, on voudrait apprendre quelle en est d'abord la moitié. L'impression désagréable que produit la diffusion d'un ouvrage mal ordonné explique suffisamment pourquoi les auteurs français, si amoureux de la clarté, ont parcouru du bout des doigts le livre d'Albert Durer, et l'ont tout de suite déclaré inintelligible. De temps à autre pourtant, on en peut dégager de belles idées. Ainsi Durer paraît croire que la nature a mis jusque dans ses difformités un certain accord; que la laideur même est harmonieuse; pensée que Diderot a développée avec beaucoup d'esprit.

Les Italiens ont été moins sévères que nous, et Jean-Paul Lomazzo, entre autres, professe une si grande estime pour l'écrivain allemand et pour son œuvre, qu'il dit belle la proportion de dix têtes donnée par

[1] « Soit donc, par exemple, le pourtraict viril qu'on veut faire d'un homme *villageois et charnu* duquel la teste soit la septième partie de sa hauteur... Subséquemment nous pourtrairons l'image d'une femme villageoise, grassette et en bon poinct, de qui la forme soit de même semblance que celle de l'homme par cy avant pourtraicte; et la hauteur sera de 7 testes. » *Les quatre livres d'Albert Dürer, peintre et géométrien très-excellent, de la proportion des parties ou portraicts du corps humain, traduicts par Loys Meigret, Lionnais, de langue latine en françoise. A Paris*, 1557.

Albert Durer, tout en déclarant que les juges entendus la trouvent trop grêle, mais qu'on ne peut passer outre à l'opinion d'un si grand homme[1]. De nos jours, M. Paillot de Montabert s'est avisé de découvrir dans l'ouvrage de Durer *une espèce de trésor*[2], suivant ses propres termes, et il a supposé que l'auteur avait eu connaissance de quelque manuscrit de l'antiquité, échappé à la destruction à travers les temps barbares, mais ce docte connaisseur ne s'explique pas sur les trésors qu'il assure avoir découverts; et il nous semble



SAMSON TUANT LE LION.

que pour se défendre d'un préjugé, il est tombé dans un autre. Si Durer avait possédé le manuscrit d'un Polyclète, d'un Euphranor, ou seulement de quelque élève de ces maîtres sublimes, il en serait resté dans l'œuvre du peintre allemand des traces plus lumineuses. On y retrouverait les rudiments immortels de cette beauté dont les Grecs avaient trouvé la règle et sculpté l'image.

[1] « ..... Non dove esser in alcun modo tralasciata per esser cosa di tanto huomo. » *Trattato dell' arte della pittura*... Milano, 1585, lib. I, cap. VII. Lomazzo s'est évidemment trompé en attribuant à Durer une préférence pour la proportion de dix têtes.

[2] Traité complet de la peinture, tome VI, chapitre 225.

Voici, du reste, une des figures du livre d'Albert Durer; nous l'avons choisie de la proportion de huit têtes :

S'en suit la proportion des membres d'vn corps viril, duquel la hauteur de la teste soit d'vne 8 (d'un huitième de la hauteur du corps [1]).

Entre la syme et les oz trauersiers, y aura l'espace d'vne 6 (un sixième du corps).

Entre le bas du menton et le plus haut du front vne 10.

Par laquelle 10 *tu diuiseras la face en trois.*

Et entre la syme et les reins, là où nous nous ceignons, vne 3.

Entre les oz trauersiers et les aisselles vne 14. *Au sur plus les aisselles s'abbaissent plus par derrière.*

Entre les oz trauersiers et les tetillons vne 10.

Depuis le surfront iusques à l'entrefesson vne 2.

Depuis la ceincture iusques au nombril vne 29.

Depuis la ceincture iusques aux hanches vne 18.

Depuis laquelle aussi iusques aux boîtes vne 20 *et vne* 18.

Et d'elle encores iusques au pénil deux 13.

Et d'elle iusques aux extrémités des fesses, vne 10 *et* 11.

Puis des extrémités des fesses iusques au bout de la bourse vne 40.

Et d'elles encore iusques à my cuisse vne 15.

Entre la pláte aussi, et la cheuille en dehors, vne 27.

Et depuis la plante iusques là où le pied commence à se courber, vne 21.

Depuis la cheuille iusques à my genouil vne 4.

Et pour la proportion du genouil, tu pourras suyure la raison ia mótrée par le compasseur.

Entre le my genouil et le surgenouil vne 30.

Entre le my genouil et sougenouil vne 30.

Dedans les quelles parties le genouil sera enclos.

Et entre le my genouil et le bas du gras de la iambe en dehors, vne 6.

Et entre luy encores et le bas du gras en dedans, vne 15 *et* 16...

Outre plus tu noteras de ceste sorte la largeur du pourtraict de front.

Tu élargiras la teste par le front d'vne 9.

Par les sourcils, d'une 10.

Par les oreilles de deux 17.

Par le nés d'une 12.

Le col aussi aura sous le menton vne 16.

Tu feras le tronc au droict des os trauersiers d'vne 6 *de front : et là entre les os des espaules, aura vne* 11 *et* 12.

Tu feras la poictrine avec les épaules, d'vne 4.

L'ertreaisselles, aura l'espace d'vne 6.

L'entretetins, l'aura d'vne 9.

Par la ceinture, de deux 13.

Par les hanches d'vne 6.

Par la teste de l'os de la cuysse, d'vne 10 *et* 11, *et là les boîtes auront entre elles l'espace d'vne* 14 *et* 15.

La cuysse aura à rès des fesses, vne 11, *et la my cuisse à sa concavité, vne* 13.

Le surgenouil sera d'vne 16.

Le my genouil, d'vne 18.

Le sougenouil, d'vne 20.

Le my gras de la iambe, d'vne 15.

Le plus bas du gras, d'vne 20.

Le bout de la iambe d'vne 34.

Le front des cheuilles sera d'une 27.

Et le pied sera par l'extrémité des orteils, d'vne 16.

Venant doncques par le mesme moyen au bras, tu feras le front au-dessous des aisselles, d'vne 24.

Au surcoulde, d'vne 26.

Par les muscles du couldet, d'vne 19.

Par la iointe de la main, vne 30.

Le front de la paulme sera d'vne 16.

[1] On trouvera sans doute à propos que nous donnions ici une idée nette des proportions du corps humain, telles qu'on les a généralement adoptées. Gérard Audran, après avoir mesuré les plus belles antiques, s'est arrêté à la proportion de sept têtes et demie, quoiqu'il ait trouvé à l'Apollon du Belvédère huit têtes moins six minutes, c'est-à-dire moins une demi-longueur de nez. De Piles, dans ses Remarques sur le poëme de Dufrenoy, fixe à dix faces les proportions du corps humain, et c'est la bonne division. La face s'étend de la naissance des cheveux au bas du menton. La face contient trois longueurs de nez. Du sommet de la tête à la fossette, qui est entre les clavicules, il y a deux faces (parce que du menton à la fossette il y a deux longueurs de nez, et du menton au sommet de la tête quatre nez, ce qui fait bien six nez ou deux faces). De la fossette, qui est entre les clavicules, au bas des mamelles, une face. — Du bas des mamelles au nombril, une face. — Du nombril aux parties naturelles, une face. — Des parties naturelles à la naissance du genou, deux faces. — Le genou contient une demi-face. — Du bas du genou au cou-de-pied deux faces. — Du cou-de-pied à la plante une demi-face, ce qui fait trois faces. — Total dix faces. — L'homme, en étendant les bras, offre une largeur égale à sa longueur. S'il plie les bras, la mesure extérieure s'allonge de deux demi-faces. — La longueur du pied est égale à la sixième partie du corps. (C'est ici la proportion du temps de Vitruve. De nos jours, le pied est à peine la septième partie de la figure. L'homme ayant multiplié ses moyens de locomotion, marche moins qu'autrefois. Ses jambes et ses pieds ont donc diminué de longueur.) La main est de la longueur d'une face, et le pouce de la longueur du nez, ainsi que le gros orteil. En divisant le corps de la femme par moitié, Albert Durer a déterminé une proportion qui se rencontre dans la Vénus de Médicis. Le milieu du corps est au-dessus des parties naturelles, et c'est là qu'il doit être. On observe aussi que les deux bouts du sein et la fossette d'entre les clavicules forment, chez la femme, un triangle équilatéral parfait.

LES HAUTEURS DES MEMBRES D'UN CORPS VIRIL. [1]

La syme du surfront

Le front

Les sourcils

Le nés

Le menton

Les os trauersiers

Les aisselles

Les tetillons

La ceinture

Le nóbril

Les hanches

Les boites

Le pénil

L'entrefesses

Le bout des fesses

Le bas de la bourse

Les concauités des cuysses

Le surgenouil

Le my genouil

Le sougenouil

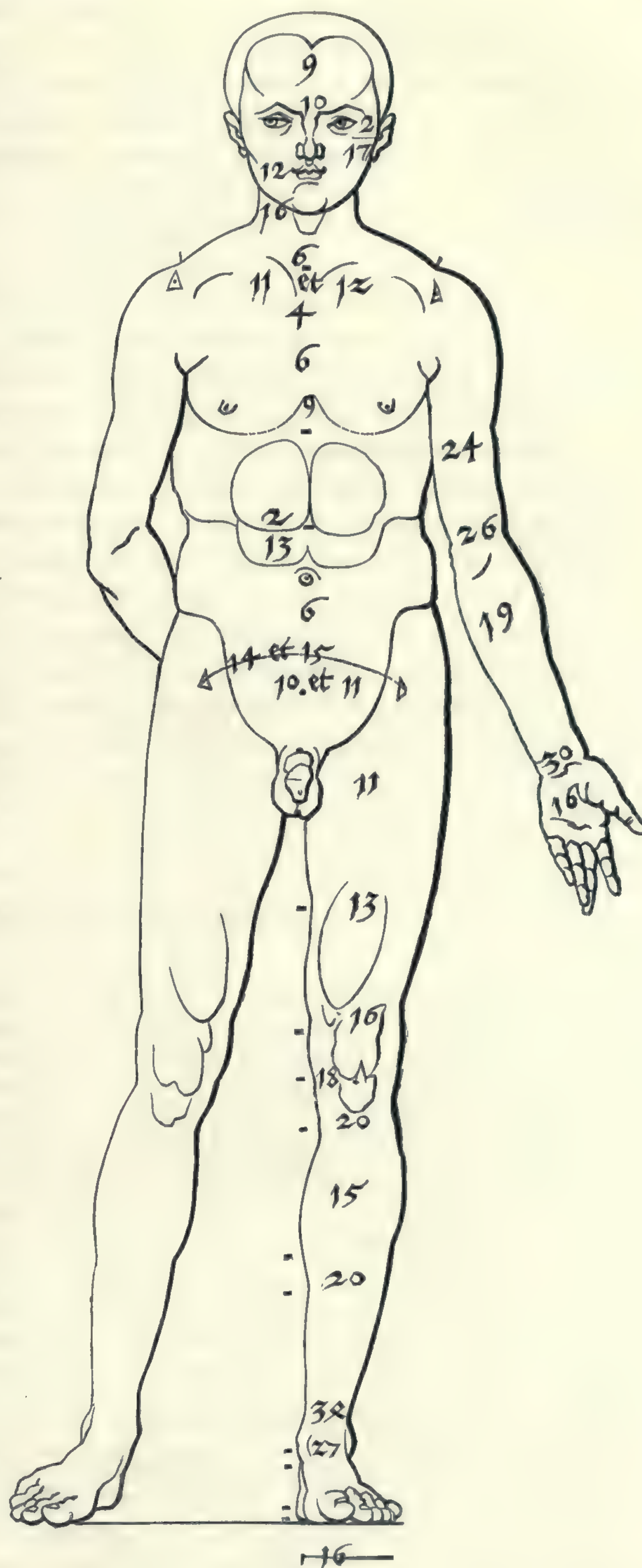
Le gras en dehors

Le gras en dedás

Le coup du pied

Les cheuilles

La plante



[1] Cette figure a été décalquée par nous sur le livre d'Albert Durer. On comprendra que l'auteur n'a pas recherché l'exactitude mathématique dans d'aussi petites dimensions. Nous avons respecté dans sa naïveté le style et l'orthographe du traducteur.

Le studieux peintre de Nuremberg avait également écrit un traité sur les Proportions du cheval; mais on lui vola ce précieux manuscrit. « Il sut quel était l'auteur de ce larcin, dit Melchior Adam, mais il aima mieux souffrir en silence le dommage et le chagrin que lui causait une telle perte, que de s'écarter de sa modération naturelle, comme il l'eût fallu pour intenter un procès au voleur [1]. »

Le goût, si profondément germanique, d'Albert Durer, l'a éloigné de la vraie beauté, de cette perfection harmonieuse qui est de tous les pays comme de tous les temps, et qui exerce un empire universel. Quelquefois, il est vrai, notamment dans ses *Apôtres,* il a touché au sublime. Si aucun peintre n'exprima la douleur avec autant de profondeur et d'énergie que l'a fait Durer dans le sujet de *la Passion* qu'il a recommencé jusqu'à trois fois, personne n'eut plus de grâce et de tendresse qu'il n'en montra dans sa *Vie de la Vierge.* Luthérien fervent, jamais il ne fut mieux inspiré que par l'Écriture, et, tout entier à ce sentiment chrétien qui avait rempli le moyen âge, il laissa voir dans son œuvre son cœur évangélique et ses pensées de protestant. Il semble toutefois, à en juger par ses derniers peintures, que Durer ait un instant rêvé le mariage de l'art gothique avec l'art italien. Tandis que Luther rompait avec Rome, Durer tendait la main à Raphaël. A cela près, le peintre des *Armoiries de la Mort* est trop *Allemand,* dans le sens restreint du mot, c'est-à-dire que ses œuvres n'ont pas seulement un caractère national, mais sont destinées pour la plupart aux populations d'outre-Rhin. On demeure surpris devant ses types étranges, devant ses attitudes pensives et singulières, et ses draperies ne sont pas moins étonnantes que la race de ses personnages. Il les dispose en grandes masses et les brise en une multitude de petits plis anguleux, qui leur donnent le plus souvent l'aspect du métal. Son coloris clair et fin, brillant d'un vif éclat, ne rappelle point la nature; c'est une couleur inventée, assez semblable aux enluminures des anciens manuscrits, et d'une intensité qui blesse les yeux. Son clair-obscur a aussi une apparence fantastique; l'ombre et la lumière s'y jouent, comme dans une de ces visions puissantes dont il était tourmenté durant le sommeil. Enfin, chaque élément de ses œuvres, où est si fortement empreint le génie de l'Allemagne, trahit l'homme du Nord, qui, composant sa vie de prose naïve et de vague poésie, aime à s'élever du monde réel dans le royaume des songes.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Il n'entre pas dans notre cadre de dresser un catalogue des ouvrages d'Albert Durer, de l'étendue de ceux d'*Adam Bartsch* et de *Heller*, mais pour satisfaire la curiosité de nos lecteurs, nous indiquerons les principales pièces qui composent l'œuvre d'un des plus vastes génies de l'Allemagne, d'un homme qui fut tour à tour *peintre, graveur, sculpteur, architecte, géomètre, écrivain* C'est dans ces divers genres de travaux que nous allons le suivre.

TABLEAUX.

Livré à des occupations fort variées, Albert Durer n'a produit qu'un très-petit nombre de tableaux à l'huile; et ce n'est guère que dans les galeries de quelques souverains d'Allemagne qu'il est possible de se faire une idée exacte de ses peintures.

La galerie du Belvéder, à Vienne, en possède sept bien authentiques.

Le portrait de l'empereur Maximilien Ier, daté de 1519.

Le martyre des 10,000 chrétiens que Sapor II, roi de Perse, fit tuer cruellement. A. Durer s'est représenté dans ce tableau avec son ami Willibald Pirkheimer. Il tient un papier attaché à un bâton, avec l'inscription : *Iste faciebat anno Domini* 1508, *Albertus Dürer alemanus*, et avec son monogramme. Ce tableau a été peint pour le duc Frédéric de Saxe; il a orné plus tard *la galerie Rodolphienne*, à Prague. *Karel Van Mander* en parle avec éloges dans son *Livre des Peintres.*

La Trinité. Dieu le Père, assis sur l'arc-en-ciel, tient le Fils mourant sur la croix; le Saint-Esprit plane au-dessus de lui, en forme de colombe. Elle est environnée d'une gloire d'anges, de saints, de patriarches. Au bas on voit *Albert Durer* lui-même, tenant une tablette avec son monogramme et l'inscription : *Albertvs Dvrer, noricvs, faciebat anno à Virginis partv* 1511.

La Vierge à la poire, signé du monogramme et daté de 1512.— *Portrait d'un jeune homme aux cheveux blonds*, daté de 1507.— *Portrait de Jean Kleberger, négociant de*

[1] Nouvelle preuve à l'appui de ce que nous avons dit au sujet du prétendu procès intenté à Marc Antoine. Bayle, à ce propos, a commis une grave erreur dans son *Dictionnaire*, en disant que le contrefacteur des gravures de Durer n'était pas Marc Antoine Raimondi, mais Marc Antoine dit *Franci.* Ces deux Marc Antoine ne sont qu'un seul et même homme. Raimondi s'appelait *Franci* du nom de son maître Francia.

Nuremberg, daté de 1526. — *La Sainte Vierge allaitant l'enfant Jésus*, peint en 1503. Petit buste. Bois.

A la Pinacothèque de Munich, Albert Durer brille de tout son éclat. Cette galerie très-riche, formée en grande partie de celles de Dusseldorf, de Mannheim et de Schleisheim, compte dix-sept tableaux de ce grand maître, représentant plusieurs portraits, entre autres, celui du père de Durer, avec cette inscription en allemand : *J'ai peint ceci d'après la ressemblance de mon père lorsqu'il avait soixante-dix ans. Albert Durer l'aîné*, daté de 1497.

Le portrait de Michel Wohlgemuth, maître d'Albert Durer, daté de 1506; Michel étant alors âgé de 82 ans.

Le portrait d'Albert Durer, vêtu d'une fourrure, ayant la main droite posée sur sa poitrine avec l'inscription : *Albertus Durerus noricus ipsum me propriis sic efingebam coloribus ætatis* XXVIII, daté de 1500.

Les apôtres saint Pierre, saint Jean, saint Paul et saint Marc. Albert Durer fit présent de ces deux tableaux au conseil de Nuremberg, où ils furent conservés jusqu'en 1627. Sur les instances de Maximilien Ier, ils furent transportés à Munich, et remplacés par des copies de Wisscher. Ces quatre figures, grandes comme nature, peintes en 1526, sont connues sous le titre des *Quatre tempéraments*. Ces deux ouvrages sont admirables, et marquent le plus haut degré de perfection qu'ait atteint leur auteur.

Le Christ en croix. — La descente de croix. — La Vierge éplorée. — Sainte Marie mourante. Enfin, *une Lucrèce qui se poignarde*, et deux petits tableaux, représentant *saint Joachim* et *saint Joseph*, peints en 1523, sur fond d'or, dans le style de l'école du Bas-Rhin.

La collection publique de Nuremberg établie dans la maison de la confrérie de Landaner, contient seulement trois tableaux d'Albert Durer. — *Hercule combattant les Harpies*, peinture en détrempe, exécutée en 1500, et deux panneaux faisant pendant, et représentant, l'un *Charlemagne*, l'autre l'*empereur Sigismond*, figures plus grandes que nature, et vues jusqu'aux genoux.

La chapelle de Saint-Maurice renferme *un Christ mort soutenu par saint Jean et pleuré par la Vierge.*

A Prague, on voit, dans le couvent des Prémontrés de Strahon, un tableau qui représente *la Vierge couronnée par deux anges*; elle est entourée de personnages en adoration, parmi lesquels on reconnait l'artiste, son ami *Willibald*, *l'empereur Maximilien Ier*, et *Blanche Marie*, seconde femme de ce monarque. Ce tableau, daté de 1506, fut exécuté, suivant l'inscription qui s'y trouve, en cinq mois; il est connu sous le nom de *Tableau aux couronnes de roses.*

A la galerie de Dresde, il y a deux tableaux d'Albert Durer, un *portement de croix* en grisaille, et un petit portrait d'homme, daté de 1521.

La galerie de Cassel contient quatre portraits de ce maître.

Il y a quelques échantillons secondaires dans les musées de Francfort, de Cologne, de Carlsrhue, de Gotha et de Darmstadt.

Les capitales du Nord se vantent de posséder des tableaux d'Albert Durer. — Le livret du musée impérial de Saint-Pétersbourg en indique cinq; celui de la galerie de Stockholm, trois, et celui de Copenhague, quatre. — Mais nous avons plus d'une raison de penser que ce sont là des attributions un peu hasardées.

Dans le catalogue officiel du musée de Madrid, on compte huit tableaux d'Albert Durer, mais ils sont peu importants ou peu authentiques.

Dans la galerie de Florence, on voit, entre autres ouvrages d'Albert Durer, une *Adoration des Mages*, fort remarquable; les bustes *des Apôtres saint Philippe et saint Jacques*, peints en détrempe, en 1516, et deux portraits, celui *du père d'Albert Durer*, daté de 1490, et celui de l'artiste lui-même, peint en 1498. — Ces deux portraits proviennent de la galerie de Charles Ier, roi d'Angleterre.

Le musée de Berlin ne possède pas de tableaux d'Albert Durer, pas plus que la galerie nationale de Londres et le musée de Belgique. Celui du Louvre n'a pas non plus un seul échantillon de ce maître.

Albert Durer fait presque toujours défaut dans les galeries d'amateurs. — Tout se borne à quelques petites compositions sans importance, à des portraits, à des têtes d'étude, la plupart en grisaille.

PRIX DES TABLEAUX.

Il a paru bien peu d'Albert Durer dans les ventes publiques.

Nous avons parlé plus haut des deux portraits que possède la galerie de Florence et qui proviennent de la collection de Charles Ier mise en vente par ordre du Parlement en 1650. Ils furent vendus, ensemble, cent livres sterling (2,500 francs). Nous avons vu dans ces derniers temps (août 1850), à la vente de la galerie de Guillaume II, roi des Pays-Bas, qu'un tableau d'Albert Durer représentant *Saint Hubert* (H. 49. L. 34. Bois.) fut porté, frais de vente compris, à 8,668 fr.

DESSINS.

Les dessins d'Albert Durer sont touchés avec tout l'art possible. Il en existe un nombre très-considérable.

Le musée du Louvre en compte quinze. Les plus remarquables sont la *Passion* et la *Résurrection du Christ*. Ces deux grandes compositions sont dessinées à la plume et rehaussées de blanc, sur papier de couleur.

Le cabinet des estampes, à la Bibliothèque nationale, possède cinq fort beaux dessins à l'aquarelle.

La Bibliothèque royale de Munich conserve le célèbre missel de l'empereur Maximilien Ier, illustré d'un grand nombre d'arabesques dessinées par Albert Durer en 1515.

On voit dans le cabinet du roi de Bavière huit dessins de ce maître.

Les cartons du cabinet des estampes, à Berlin, en renferment plus de 200.

L'archiduc Charles, à Vienne, est également très-riche en dessins de ce maître.

Mais le recueil le plus célèbre et le plus important est, sans contredit, celui qui est aux mains des héritiers de Joseph Heller, artiste et auteur, auquel nous devons le livre qui a pour titre : *La vie et l'œuvre d'Albert Durer*. Ce recueil comprend 74 dessins représentant des personnages auxquels *Durer* s'était intéressé. Quelques-uns de ces portraits sont enrichis de notes et inscriptions de la main de ce grand artiste.

GRAVURES SUR CUIVRE, FER OU ÉTAIN.

Adam Bartsch, dans *le Peintre Graveur*, attribue à Albert Durer 108 pièces gravées sur planches de cuivre, de fer ou d'étain; 28 sont consacrées à des sujets tirés de la Bible. Le no 1 (du catalogue de Bartsch) représente *Adam et Ève*, pièce capitale dont deux premières épreuves ont été vendues 1,500 fr., à la vente Durand. Le no 2 a pour titre : *la Nativité*. Puis vient la *Passion de Jésus-Christ*, suite de 16 pièces. *Adam et Ève* et *la Nativité* portent la date de 1504. *Les pièces de la Passion* portent les millésimes de 1507 à 1512. Les dix planches qui suivent sont consacrées à

divers sujets, dont le plus remarquable a pour titre : *Crucifix*, petite pièce ronde. L'on prétend qu'Albert Durer l'a gravée sur le pommeau de l'épée de l'empereur Maximilien Ier. Ce qui est certain, c'est que cette pièce est connue sous ce nom parmi les curieux d'estampes, et que c'est une des plus belles de *Durer*, comme c'est en même temps une des plus rares de son œuvre. Elle fut vendue 1,001 fr. à la vente Delbecq. Ces dix dernières pièces ont été exécutées dans les années 1508, 1512, 1513, 1515 et 1516.

A la suite de ces 28 compositions, on remarque dix-sept *sujets de Vierges*, parmi lesquels on distingue *la Vierge au singe*, puis une suite de cinq estampes consacrées à *cinq disciples de Jésus-Christ.* — *Des sujets de saints*, parmi lesquels *saint Jérôme méditant sur les saintes Ecritures*, morceau capital, vendu 300 fr. à la vente Debois (1842). La *Conversion de saint Eustache*, une des estampes les plus considérables et les plus parfaites de l'œuvre d'Albert Durer. Elle est connue sous le titre de *Saint Hubert*, et elle se paie, en épreuve de choix, de 7 à 800 fr. — Cette pièce est gravée à l'eau forte sur fer.

Viennent ensuite les sujets profanes et mythologiques, au nombre desquels se trouvent *la Grande Fortune*, chef-d'œuvre de gravure, dont une épreuve fut vendue 350 fr. à la vente Debois; *la Mélancolie*, admirable estampe, vendue 111 fr. à la même vente; *le Cheval de la Mort*, morceau capital, vendu 250 fr., vente Debois; différents autres sujets, tels que *le grand Cheval*, *le petit Courrier*, *le Seigneur et la Dame*, *les Armoiries à la Tête de mort*. Une série de portraits : celui d'Albert de Mayence, de Frédéric, électeur de Saxe, de Willibald Pirkheimer, de Philippe Melanchton, d'Erasme de Rotterdam, et du peintre Joachim Patenier.

Les graveurs qui ont copié les estampes d'Albert Durer sont : Jean, Jérôme et Antoine Wierx, A. Hubert, W. de Haen, J. Hopfer, J. Goossens, Zuan Andrea, Jaques Binck, Wenceslas d'Olmutz, J. de Mecken, J.-C. Wisscher, etc. etc. On cite parmi les plus habiles Wierx, Hopfer et Wenceslas.

GRAVURES SUR BOIS.

Adam Bartsch s'appuie sur une foule d'inductions tirées tant des nombreuses occupations d'Albert Durer, que des inscriptions mises par l'éditeur sur les titres de ses diverses gravures pour prouver que cet artiste n'a point lui-même gravé en bois. Nous partageons cette opinion, qui est combattue par Heinecke, Young, Ottley, Heller et Rumohr. Nos observations nous sont suggérées par l'expérience de nos propres travaux dans l'*Histoire des Peintres*.

Il résulte de l'examen attentif des gravures en bois d'Albert Durer, qu'elles ont été exécutées en *fac simile* sur ses dessins, c'est-à-dire que les moindres travaux, les moindres tailles y étaient si exactement indiquées, que le graveur n'avait autre chose à faire que d'enlever nettement les parties blanches pour conserver en relief les parties noires. Or, dans ce genre de *fac simile*, on conçoit que le mérite appartient surtout au dessinateur, puisque le graveur n'est alors qu'un ouvrier plus ou moins adroit, plus ou moins fidèle. Cela étant, il n'est pas vraisemblable qu'Albert Durer ait perdu son temps à des travaux purement mécaniques, sans attrait, et que le premier venu des ouvriers nommés en allemand *Formschneider* (tailleurs de formes), pouvait exécuter mieux que lui. Que si, au lieu de dessins arrêtés, indiqués taille pour taille, Albert Durer eût dessiné sur bois, seulement avec des teintes, la question de savoir si la gravure est de sa main, vaudrait la peine d'être examinée. En effet, dans une gravure, exécutée d'après un dessin lavé ou estompé, le mérite se partage entre l'artiste qui a dessiné, et le graveur qui l'interprète. Mais puisqu'il en est autrement, le débat devient sans intérêt.

Les pièces gravées sur bois, d'après les dessins d'Albert Durer, sont au nombre de 170, sans compter 62 pièces, exécutées également en bois, que l'on attribue ordinairement à cet artiste, mais qui, quoique fort belles, ne paraissent pas être de sa main. Elles ont trait, comme les gravures sur acier, à des sujets de la Bible, à des sujets de Vierges, de saints et de saintes, à des sujets profanes; on y trouve aussi des portraits et des armoiries : toutes sont exécutées avec un grand sentiment et une énergique volonté. Les plus estimées de ces gravures sont : *les Fiançailles de la Vierge*, *Samson tuant le lion*, et diverses pièces de la *Passion*. Ce dernier sujet a été traité trois fois par Albert Durer, en diverses grandeurs, une fois sur cuivre, deux fois sur bois.

SCULPTURES.

Comme sculpteur, Albert Durer ne fut pas moins remarquable que comme peintre ou graveur. On a de lui des quantités d'ouvrages sculptés sur bois, sur ivoire et sur pierre, que les souverains d'Allemagne conservent avec un soin religieux. On cite *la Prédication de saint Jean-Baptiste*, haut relief en pierre, qui se trouve au cabinet de Brunswick; *Adam et Ève*, sculpture en bois, au cabinet de Gotha; *Jésus-Christ en croix*, sculpté en ivoire, au cabinet de Munich; *les trente mille Vierges*, sculptées en agate sur un autel, au cabinet de Vienne.

OUVRAGES LITTÉRAIRES ET SCIENTIFIQUES.

Albert Durer a écrit en allemand plusieurs ouvrages, dont voici les titres :

1° Instructions pour mesurer au compas et à la règle, ouvrage enrichi de 63 planches, de 1525.

2° Instruction pour construire des fortifications, orné de 19 gravures, 1517. Il fut traduit en latin. *De urbibus, arcibus, castellisque condendis et muniendis.* Paris, 1531.

3° Quatre livres des proportions du corps humain, ouvrage publié en 1528, et traduit dans toutes les langues : en latin, par Joachim Camerarius, Nuremberg, 1532; en français, par Loys Meigret, lionnais, Paris, 1557, etc.

4° Traité des proportions du corps du cheval, ouvrage dont on ignore la destinée.

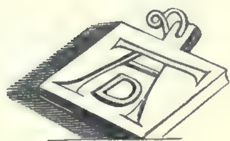
5° Lettres, journal de voyages et essais politiques, publiés par *Campe*, sous le titre de *Reliques d'Albert Durer*.

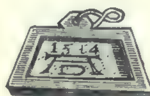
Nous reproduisons ici l'écriture de cet homme illustre, sa signature privée, ses divers monogrammes et son cachet.

AD.

Geben zw venedich newn vr In der nacht am sunstag noch liechtmes Im 1506 Jor

Albrecht Dürer













Ecole Allemande. *Histoire, Portraits.*

LUCAS SUNDER DIT CRANACH LE VIEUX

NÉ EN 1472. — MORT EN 1553.



Si malgré son talent ce peintre-graveur n'a pas formé des élèves marquants, et représente, avec son fils Lucas et son élève Vischer, l'École presque entière dite *saxonne ou de la Réforme,* c'est qu'à cette époque de luttes et de controverses, l'Allemagne, divisée et morcelée à l'excès, servait plus que jamais de champ de bataille aux ambitions des cours européennes, qui pouvaient choisir impunément ce pays pour y vider leurs querelles dynastiques et y porter le ravage. Déjà soixante-cinq ans après la mort du vieux maître, le peu de sa semence qui avait pu prendre racine fut entièrement étouffé dans le sang que les hordes de Wallenstein, de Tilly et de Pappenheim ainsi que celles des Suédois firent couler durant trente longues années.

Sunder, né en 1472 à Cranach, ou plutôt Cronach, près Bamberg, dans la Franconie septentrionale, avait adopté, selon la coutume du temps, le nom du lieu de sa naissance et était venu s'établir à Wittemberg, ville qu'il habita durant quarante-six ans. Après avoir reçu de son père [1] les premières leçons, il s'était probablement perfectionné sous le peintre Grünewald, dont le style se retrouve dans ses premiers ouvrages. Mathieu Grunewald, du nord de la Franconie et peut-être né à Francfort-sur-le-Mein, fut appelé à Aschaffenbourg par l'archevêque Albert. Artiste de talent, il occupait, vis-à-vis de Dürer et

[1] (A qui on attribue un tableau de la galerie du Belvédère, à Vienne, marqué W. K. — En Allemagne on écrit : Kranach et Cranach.)

de son école, une position indépendante. Cranach, qui est un peu inférieur à son maître comme dessinateur, mais qui l'a grandement dépassé par le coloris et l'intelligence artistique, appartient à la classe des peintres naturalistes; son talent s'est surtout révélé dans les sujets réalistes, tels que portraits, chasses et compositions religieuses, dont les personnages sont visiblement peints d'après nature sur des individus de son entourage. Il n'a pas existé de peintre allemand ancien qui ait rendu le nu avec autant de vérité et de grâce que Cranach (à partir de 1515), ce qui étonne, car où peut-il avoir pris ses modèles dans un milieu si restreint et si austère qu'était alors Wittemberg? Sa palette est limpide, brillante et riche. Ses corps de femmes, admirablement modelés, montrent une carnation magnifique, revêtue de ce duvet de pêche propre à la virginité; leurs têtes, ordinairement belles, et souvent pleines de naïveté, expriment la douceur et quelquefois la rêverie. Il a aussi excellé dans la reproduction des scènes enfantines où tout est gracieux et nature comme le démontre le tableau de la galerie de Thomas Baring, un *Christ appelant à lui les petits enfants*, où ces derniers sont charmants. Tout dans les compositions de Sunder accuse une grande richesse d'idées et une bonne entente du coloris, qui brille par sa chaleur et par une teinte vermeille et fraîche que peu de peintres ont su obtenir au même degré. C'est aussi l'artiste allemand dont les œuvres reflètent le mieux la physionomie de son temps et de son entourage : le gros rire épanoui sur des figures où une gaieté apparente voile un fond de tristesse et de pensée mystique. Tantôt grave, élevé et émouvant, tantôt timide, il montre presque toujours la tendance humoristique propre à sa nation, et c'est avec raison qu'on l'a surnommé le Hans Sachs de la peinture. Sa popularité et sa fécondité étaient illimitées comme celles du poëte et maître chanteur dont il partageait les inégalités et les contrastes choquants. Le trivial et le vulgaire marchent chez l'un et chez l'autre côte à côte, comme le naïf et le tendre, le grand et la conception humanitaire.

Si le cordonnier de Nuremberg, ce rival du maître chanteur Hans Folz le barbier, a laissé trente-six volumes in-folio, contenant six mille deux cent quarante-trois tragédies, comédies et lieder, où le sublime et la pensée philosophique se trouvent en société du puéril bourgeois et de la farce de brasserie, Cranach a inondé son pays de peintures qui, malgré les défauts signalés, ont aidé à déblayer une nouvelle voie à l'art allemand, *trop habillé* jusque-là par le respect de la tradition pour les peintures chrétiennes du moyen âge.

Cranach, protestant, n'était pas resté catholique dans sa peinture, comme Albert Dürer, l'artiste religieux et romantique à la fois, qui n'appartient nullement à la Réforme. —Voué, il est vrai, ardemment aux idées nouvelles, celui-ci était resté presque orthodoxe *comme artiste*, et n'a prêté ni son pinceau, ni son burin, à la guerre faite au pape et aux couvents. Le chef de l'École franconienne, né un an avant Cranach, en 1471, et qui avait voyagé en Italie, s'est trouvé durant sa vie dans un milieu tout différent de celui où vécut le maître de Wittemberg. Peintre de l'empereur, en relations, même pendant son voyage en Belgique et en Hollande, avec autant d'adhérents de l'Église romaine que du protestantisme, il est resté plus éloigné de cette trempe imployable que les caractères contractent souvent dans un entourage sans mélange, où tout penche d'un seul et même côté. Si ces deux grands maîtres se ressemblent pour l'honnêteté et d'autres qualités morales, ils sont donc restés très-différents l'un de l'autre, comme artistes, et cela autant pour la conception que pour l'exécution. Cranach, après avoir suivi la manière de Mathieu Grünewald, déjà indépendante de celle de Dürer, avait continué dans cette voie, qui devait l'éloigner de plus en plus de l'École franconienne. Dürer a montré l'invention la plus rare, une imagination inépuisable à côté d'une universalité qui rappelait celle de quelques maîtres italiens, comme lui, architectes, ingénieurs militaires, peintres, graveurs à la pointe et à l'eau forte, ciseleurs et sculpteurs sur pierre et sur bois; comme lui, enseignant la perspective et les proportions du corps humain d'après des règles arrêtées, tirées de leur propre expérience, et qui remplaçaient ce qui avait été pratiqué avant eux uniquement par une sorte d'instinct. D'une nature fort éloignée du fantastique, Cranach représente le peintre-graveur-coloriste par excellence, l'artiste rompu au travail technique et le maître enseignant par la pratique journalière.

Aimé du grand réformateur et lié intimement avec les princes qui, l'épée à la main, allaient bientôt

mettre en enjeu leur propre vie pour le triomphe de leurs idées, il devait nécessairement s'intéresser plus directement que Dürer aux luttes de son époque et moins ménager les adversaires de son parti.

L'un et l'autre ont manié la plume comme le pinceau.

Dürer a laissé des traités précieux pour l'enseignement artistique, tels que *Les Quatre Livres des*



L'EFFET DE LA JALOUSIE (Collection Schouchart à Weimar).

Proportions humaines, publiés en 1528 par Pirkheimer après la mort de son ami ; — *L'Underweyzung der Messung mit dem Zirkel* (leçons de compas, etc.), publié en 1525 ; — *Etliche Underricht zu Befestigung* (leçons de fortifications), imprimé en 1527, etc.

Cranach a collaboré, comme on verra plus loin, à la traduction en allemand du Nouveau et de l'Ancien Testament. Là où les deux maîtres diffèrent le plus, c'est dans le domaine de l'imagination et dans la conception du *reflet local.*

Cranach a poussé le naturalisme bien plus loin que Dürer, qui se montre même fantastique, poëte et romanesque jusque dans les sujets religieux ; le premier, plus pénétré de la morale rigide de la Réforme,

paraît avoir voulu rejeter tout ce qui ne répondait pas à la raison pure, à une idée réelle et à la nature palpable, tout en subissant l'influence des idées mystiques de l'époque.

Quand Dürer sait ennoblir et élever jusqu'à l'épopée la trivialité des sujets locaux, Cranach, au contraire, a soin de ne rien poétiser, de n'oublier aucune laideur, mais aussi aucun charme de la chair nue, et souvent même d'enlaidir et de rapetisser encore la petitesse de la vie mesquine de tous les jours. Pour la conception de la beauté de la femme, cependant, Lucas l'emporte sur le grand Dürer, à qui cette beauté échappe souvent et dont les saintes vierges mêmes offrent des figures grêles et une constitution chétive qui restent loin de l'idéal chrétien des Écoles colonaise et souabe. Les vierges, comme les autres femmes de Cranach, sont belles, gracieuses, pleines de vie et de santé, exemptes cependant de l'exubérance de chairs à la Rubens ; — elles ont quelques rapports avec les femmes des tableaux italiens.

Si l'imitation de la nature chez Dürer est plus spirituelle et plus fine que vraie, celle de Cranach est avant tout fidèle. Tandis que le premier vise à l'éclat et abuse trop des tons durs, l'autre cherche la nature, rien que la nature, et charme par le coloris. L'harmonie des couleurs, innée chez Cranach, était faible chez Dürer, qui ne savait pas même fournir une gamme soutenue. Les contours des figures sont aussi toujours délicieusement fondus dans tous les tableaux peints entièrement par Cranach lui-même ; — ceux du maître de Nuremberg sont plus fortement accusés et le gras de la touche de Cranach est remplacé par des glacis et des ombres en hachures. Chez l'un l'invention et l'imagination ont fait tort à la peinture proprement dite, chez l'autre la partie technique l'emporte sur la pensée.

Autant que sont rares les tableaux de Dürer, qui, souvent, passait l'année entière à terminer une peinture, autant, répétons-le, les panneaux portant le monogramme de Cranach se trouvent répandus à profusion ; mais on verra plus loin que les trois quarts de ces peintures ainsi marquées ne sont que de sa *fabrique* et non pas de sa main.

Ce qui constitue un des premiers titres à la gloire de ces deux maîtres, c'est qu'ils sont restés originaux et allemands dans toute l'acception du mot, et que l'École italienne n'a eu presque aucune influence sur le caractère de leurs compositions et de leur touche. Chez eux, absence de pastiche et par conséquent d'uniformité ; les physionomies sont toujours variées et reflètent le sentiment si multiple qui agite l'individu pris isolément. Tout en étant, l'un idéaliste et l'autre coloriste, ils ont un soin des détails qui fait particulièrement le charme des compositions gravées dont l'exécution minutieuse et vraie se rencontre rarement dans les œuvres italiennes, où, en voulant faire grand, l'artiste est souvent tombé dans la monotonie et dans le froid.

Cranach, qui a aussi gravé huit planches sur cuivre et à peu près cent quatre-vingts sur bois (selon Heller, trois cent cinquante), et qui ne s'est pas moins distingué dans la peinture en miniature, occupe, certes, un rôle fort important dans l'histoire de l'art de la peinture, qu'il a fait avancer dans la voie naturaliste. Ses gravures sur bois, grandes planches in-folio, représentent des chasses au cerf, des saints, des Christs, des tournois très-curieux, et datés de 1506 et 1509, un *Jugement de Pâris* fort ridicule et mal dessiné, toute une série de portraits, parmi lesquels ceux des électeurs Frédéric III, dit le Sage, mort en 1525, de Jean Frédéric, qui fut dépouillé de ses États en 1547, et de sa femme la princesse Sibylle, de Jean le Constant, de Luther représenté en moine et en réformateur, de la femme de celui-ci, la laide Catherine de Bora, d'un portrait en pied de Charles-Quint.

Joseph Heller, dans son Histoire de la xylographie (Bamberg, 1823), cite comme gravures capitales un *Repos en Égypte* daté de 1509, un *Saint Christophe* et un *Saint Jean*, au millésime de 1516, une *Vénus* de 1506, un *Adam et Ève* de 1509, une *Sainte Famille au Salon*, douze *Martyres des Apôtres*, un *Saint Antoine* de 1506 et un *Saint Jérome.*

Grand nombre de tableaux d'église peints par Cranach accusent la nouvelle conception religieuse par leur signification spéciale. Ami intime de Luther et de Mélanchton, Cranach correspondait déjà avec le réformateur lorsque celui-ci était encore caché au Wartburg, où son ami vint le peindre dans le costume de hobereau. Cranach assista aux fiançailles du réformateur avec Catherine de Bora, ainsi qu'à leur

mariage, en 1525, et au baptême du premier fils issu de cette union, en 1526. On ne doit donc pas s'étonner s'il défendit avec énergie la Réforme, soit au moyen du pinceau, soit avec le crayon et le burin. Beaucoup de ses tableaux étaient destinés à démontrer les doctrines fondamentales du luthéranisme, — l'insuffisance des bonnes œuvres envers l'Église, l'efficacité de la foi dans le Rédempteur, le rejet de l'adoration de la Vierge et de l'intercession des saints, la suppression du célibat obligatoire des prêtres et celle des couvents, comme aussi le rejet de la doctrine calviniste sur la prédestination. — Ces tableaux sont ordinairement pourvus d'inscriptions explicatives. La peinture religieuse de Cranach exhale du reste une grande foi et la fermeté du lutteur qui recherche la controverse et ne craint point le combat.

Il est très-regrettable que ce vieux maître ait autorisé ses nombreux élèves, parmi lesquels il y avait des



LUTHER ET CATHERINE DE BORA (Bibliothèque de Wolfenbüttle)

peintres peu habiles et même des manœuvres, à apposer son monogramme sur leurs tableaux ; sa renommée auprès de la postérité en a gravement souffert.

Quoique arrivé à son apogée vers 1530, Sunder, mort à quatre-vingt-un ans, conserva jusqu'à la fin toute sa vigueur artistique, comme cela est démontré par le triptyque de douze pieds de haut sur dix de large, conservé dans l'église de Weimar, et qui peut être regardé comme son meilleur tableau religieux. Ce triptyque représente sur ses surfaces extérieures, au milieu, le *Baptême du Christ* et l'*Annonciation ;* à gauche, sur un fond de rideaux, la figure agenouillée de l'électeur, reconnaissable à la balafre reçue en pleine joue à la malheureuse bataille de Mühbberg, et celle de sa femme ; à droite, les figures des princes Frédéric, Jean Guillaume et Jean Frédéric. Au-dessus de l'électeur, on remarque les lettres V. D. M. I. Æ., initiales de sa devise : *Verbum Domini manet in æternum* (le Verbe du Seigneur reste éternellement).

Le tableau intérieur représente, au milieu, le Christ crucifié avec l'Agneau pascal au pied de la croix. A gauche, le Christ sorti de sa tombe, debout, foulant sous ses pieds la Mort et le Dragon, qu'il touche de la pointe d'une lance. A droite de la croix, saint Jean sous les traits de Cranach le Vieux lui-même, recevant sur la tête nue un jet du sang qui sort du flanc du Christ; et, à côté du peintre, Luther montrant de sa main, sur une page de la Bible ouverte, ce passage : « Le sang de Jésus nous purifie... » Le fond du

tableau est formé d'une composition symbolique que l'on rencontre souvent dans les peintures de cette École. A gauche, la Mort et le Diable qui portent l'Homme en enfer; à droite, Moïse, David et les Prophètes, ainsi que l'adoration du Serpent et le message de l'Ange aux bergers. Sur le tronc de la croix sont tracés le millésime de 1555 et la marque du maître, le serpent ailé. Cranach est mort en 1553, sept ans après Luther, dont la figure, un chef-d'œuvre, ne peut avoir été peinte que d'après nature, car *on retrouve dans les yeux* du réformateur *le reflet des petits vitraux ronds* dont les fenêtres de l'atelier de Cranach étaient garnies, et l'artiste s'est représenté lui-même sous l'aspect d'un septuagénaire (voir le portrait placé au commencement de cette notice), ce qui paraît démontrer que ce tableau doit avoir été composé peu de temps avant la mort de Luther. C'est un morceau peint avec amour, probablement à l'occasion de la conversion du peintre, et dont la destination a été changée après sa mort, alors que son fils aura probablement ajouté les volets et inscrit la date.

Ceux qui ont étudié les tableaux de Cranach reconnaissent aisément dans le milieu de ce triptyque la touche du maître et son sentiment mystique et réaliste à la fois. C'est une composition bien supérieure aux nombreux panneaux sortis de son atelier, la plupart terminés par ses élèves, et quelquefois même entièrement peints par eux, mais portant tous la marque de Cranach, qui n'était alors qu'une marque de fabrique. La quantité de tableaux *confectionnés* dans les ateliers du père et du fils était prodigieuse ; ils se vendaient comme les bottes de paille et les œufs au *Sehock* (à la soixantaine); c'étaient ordinairement des portraits de Luther, de Mélanchton, de l'électeur de Saxe et autres membres actifs et marquants de la Réforme, que le peuple achetait avec avidité. Si, avec cela on considère que le maître lui-même était d'une très-grande fécondité, on comprendra quel doit être le nombre des tableaux qui portent sa marque et combien le nombre de copies dépasse celui des originaux peints par Lucas Cranach, celui-ci représente en définitive une des grandes figures de l'époque; et l'histoire ne nous le donne pas seulement comme un artiste exceptionnel, mais aussi comme un homme honnête, intègre et de parole.

Il a eu de sa femme Barbara, fille du bourgmestre Brengbier de Gotha, morte en 1541, trois filles et deux fils, Lucas et Jean Lucas, ce dernier mort fort jeune, en 1536 à Bologne.

Entré au service de l'électeur Frédéric le Sage en 1504, il obtint de ce prince en 1508 des armoiries (ce qui n'était pas équivalent à la noblesse héréditaire, comme quelques auteurs l'ont cru), dont le diplôme, daté de Nuremberg, contient la description suivante : « Sur écu jaune et surmonté d'un casque à cimier jaune et noir et à panache d'épines, un serpent à couronne rouge, tenant dans sa gueule un anneau d'or orné d'un rubis et flanqué de deux chauves-souris. » — C'est ce serpent qui lui servait dès lors de signature alternativement avec les initiales L. C. ou L. V. C. — Marques auxquelles il ajoutait souvent les armes électorales de son protecteur, pour indiquer sa qualité de peintre de la cour. Cet écusson se trouve aussi reproduit sur la plupart de ses gravures.

En 1513, Frédéric le Sage lui donna toute la partie du rempart derrière sa maison sur le marché de Wittemberg, afin de la transformer en jardin, et lui fit octroyer un brevet pour la pharmacie, la première à Wittemberg, que le peintre avait achetée du médecin de la cour, Martin Pollich, et donnée en bail, dans cette même maison. Cranach possédait encore trois autres maisons dans la ville et plusieurs terres dans les environs. L'électeur le chargea aussi de remettre à Luther une médaille que Frédéric le Sage avait fait frapper en l'honneur du réformateur, et qui portait les initiales de la devise favorite de l'électeur : le V. D. M. I. Æ.

Bonne et franche nature et fort attaché à ses princes, Lucas Cranach n'oublia jamais leurs bienfaits, et leur resta fidèle dans l'adversité. On connaît sa belle conduite au siége de Wittemberg, en 1547, après que Jean Frédéric eut été fait prisonnier. Charles-Quint, qui s'était souvenu de l'artiste, grâce au tableau que l'électeur lui avait offert à la diète de Spire, et aussi à cause de son propre portrait peint par Cranach lorsque l'empereur n'avait que huit ans, désirait revoir le vieux peintre. Après avoir reçu la promesse d'*une grâce*, Cranach, les larmes aux yeux, se jeta aux pieds du monarque pour demander la grâce de l'électeur. Il refusa le plat en argent rempli de ducats que l'empereur lui fit offrir au lieu de lui accorder

l'élargissement de son maître, et demanda comme unique faveur la permission d'accompagner le prince dans sa captivité, ce qui lui fut d'abord refusé aussi, mais ce qu'il obtint un peu plus tard. Le brave Cranach renonça même à sa petite pension (100 florins et deux habits de cour), durant les années 1547 à 1550, et partagea, avant son départ, tous ses biens entre ses quatre enfants, Lucas, le peintre, et ses trois filles, mariées. C'est en 1544 qu'il donna sa démission de bourgmestre de Wittemberg, charge qu'il avait remplie depuis 1537, et dans laquelle son fils lui succéda.



LA VIERGE A L'ENFANT, DE MARIA HILF.

Cranach avait visité à la suite de Frédéric le Sage, et fort jeune, en 1493, la Palestine, d'où il avait rapporté de nombreuses études. Lettré, comme l'est d'ordinaire tout artiste allemand, il aida son ami Luther dans la traduction d'une partie de la Bible, celle de l'Apocalypse, où il s'agissait des pierres précieuses, et pour laquelle il lui avait même apporté un certain nombre de joyaux qui faisaient partie du trésor de l'électeur. Cranach a souvent illustré et commenté les écrits de Luther par ses dessins; il avait même gravé et ciselé des fers qui servaient à la dorure des reliures et dont on retrouve les ornements dans les incrustations des terres de pipe françaises du seizième siècle, dites de Henri II.

Le vieux maître, qui passa le reste de ses jours à Weimar, où sa maison existe encore sur le marché, y mourut en 1553 et fut enterré au cimetière de Saint-Jacques. Le bas-relief de la pierre tombale le représente la *toque à la main*, allusion naïve à ses relations *intimes* avec la cour. L'inscription dit : *Dans l'année*

1553, *le* 16 *octobre, est décédé Lucas Cranach, le premier* (*l'aîné*), *peintre très-célèbre et bourgmestre de Wittemberg, qui, par ses vertus, était cher aux princes-électeurs. Il avait atteint quatre-vingt et un ans.* (Anno Chr. 1553, octob. 16. Pii. obiit Lucas-Cranach I, pictor celeberrimus et consul Witeberg. qui virtute. trib. Saxoniæ electori. duci. fuit carissimus, aetatis suæ 81.) Ses armes sont reproduites au-dessous du pied droit de la figure. Ce monument, qui avait été érigé par les fils de Jean-Frédéric sur la tombe même, tout près de là, fut incrusté en 1767 dans le mur où il se trouve actuellement.

AUGUSTE DEMMIN

RECHERCHES ET INDICATIONS

MUSÉE DU LOUVRE. — *Une Vénus dans un paysage*, daté de 1529, dont nous donnons une gravure en tête de cette notice. — Un portrait de *Jean Frédéric III*, daté de 1532 et un portrait d'homme, daté de 1531. Tous attribués à Cranach le Vieux.

MUSÉE DE BERLIN.— *Diane au Cerf.* — Un *Cupidon.* — Un *Apollon.* — Une *Vénus.* — *Hercule et Omphale.*— *Fontaine de Jouvence.* — Le portrait de l'électeur Albert de Mayence et *Saint Jérôme*, datés de 1521. — Un *Jean Frédéric le Généreux*, et un *Bourgmestre d'Eisenach.*

MUSÉE DU BELVÉDÈRE A VIENNE.—*Saint Jérôme et Saint Léopold*, assis.

Le Christ et les Saintes Femmes, qui a été gravé. — *Le Passage.* — *L'Adoration des Mages.* — *Adam et Ève.* — *Baiser de Judas.*—*Lucrèce.*—*Vierge sous un arbre.* —Trois portraits de femmes.

MUSÉE DE MUNICH. — *Une Femme adultère*, tableau dont un second exemplaire se trouve à la galerie Esterhazy, à Vienne, et qui est daté de 1532.

MUSÉE DE GOTHA. — *La Chute et la Rédemption*, daté de 1529.

GALERIE DE WEIMAR. — Un portrait de *Jean le Constant.*

MUSÉE D'AUGSBOURG. — *Samson et Dalila.*

MUSÉE DE PRAGUE. — Un grand tableau daté de 1529 et un *Vieillard caressant une jeune Fille*, daté de 1531.

GALERIE NATIONALE DE LONDRES. — Portraits de femmes.

GALERIE DE LORD LINDSAY EN ÉCOSSE. — *La Mélancolie.*

GALERIE LICHTENSTEIN A VIENNE. — *Sacrifice d'Isaac*, sur fond de paysage, daté de 1531.

GALERIE DE M. HAROT A PARIS. — *Vénus.*

MUSÉE DE LEIPZICK. — *Homme mourant*, daté de 1518.

PALAIS SCIARRA COLONNA A ROME. — Un *Amour.*— *Repos en Égypte* (1504).

A LA GALERIE THOMAS BARING A LONDRES. — Un *Christ appelant à lui les enfants.*

ÉGLISE DE SCHNEEBERG EN SAXE. — Grand tableau pour autel.

ÉGLISE DE WEYMAR. — L'ouvrage le plus important du maître. Triptique avec Calvaire.

ÉGLISE DE NAUENBOURG. — Grand tableau.

COLLECTION DE M. SCHUCHART A WEIMAR. — *L'Effet de la jalousie*, magnifique composition, gravée dans cette notice page 3.

CHATEAU MAURICE, PRÈS DE DRESDE. — Grands tableaux de chasse.

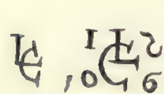
COLLECTION BARCKHART A CARLSRUHE. — *Judith tenant la tête d'Holoferne.*

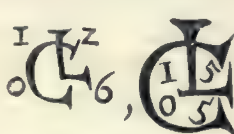
GALERIE ESTERHAZY A VIENNE. — Une *Femme adultère*, daté de 1532.

BIBLIOTHÈQUE DE WOLFENBUTTEL. — Portraits de Luther et de sa femme, sur panneau, gravés dans cette notice page 5.

L'ouvrage le plus complet et le plus consciencieux qui ait été publié sur Cranach et son œuvre est celui de M. Christian Schuchart, intitulé : Lucas Cranach l'aîné; ses travaux et ses œuvres. 2 vol. Leipzick, Brockhaus, 1851.

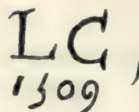
Voici quelques-uns des monogrammes recueillis sur les tableaux et les gravures du maître, et les armes de l'électeur :









Paris — Imp. Vve POITEVIN, rue Damiette, 2 et 4.



École Allemande. *Batailles, Sujets religieux, Portraits.*

HANS BURGKMAIER

NÉ EN 1472. — MORT EN 1559.



L'époque dans laquelle ce peintre-graveur, de la *branche réaliste d'Augsbourg de l'école souabe*, s'est distingué est celle du « dernier des chevaliers allemands, » de ce bizarre Maximilien qui, après avoir pactisé avec le roi de France Louis XII et avec le pape pour former la ligue de Cambrai contre les Vénitiens, était allé combattre son ancien allié en simple volontaire de l'armée du roi d'Angleterre et prendre la part la plus glorieuse à la victoire de Guinegate, ou journée des Éperons, en 1513.

Burgkmaier et son célèbre ami Albert Dürer furent les principaux graveurs chargés des illustrations pour les ouvrages qu'a fait publier, sur ses prouesses, leur généreux et brillant souverain, dont l'orgueil a dû si cruellement souffrir en 1516, deux ans avant sa mort, après l'investissement de Milan, où il fut obligé de mettre bas les armes. Comme Altdorfer, l'auteur de la *Bataille de Darius en costumes du seizième siècle*, conservée à la pinacothèque de Munich, Burgkmaier était l'incarnation vivante, le miroir fidèle des mœurs et des usages de son temps, pour tout ce qui touchait aux cérémonies des passes d'armes, des tournois et des joûtes que les écrivains allemands de cette époque avaient même subdivisés en dix-huit espèces différentes, sans compter le tournoi à massettes (*Kolbentournier*), où l'épée était remplacée par une massue attachée à la cuirasse avec des chaînes telles qu'on les voit au musée d'Augsbourg, dans

les grandes copies des peintures murales. Personne mieux que Burgkmaier n'a su rendre ces scènes de la chevalerie et ces pompes encore quelque peu gothiques de la cour de son monarque, qui, tantôt chevalier errant à la recherche des aventures, tantôt capitaine et vaillant soldat, tantôt écrivain et artiste, a rédigé, en grande partie lui-même et pour sa gloire posthume, le *Weiss-Künig* [1] (*Weiser Kœnig* en allemand correct, c'est-à-dire roi sage ou avisé) pour lequel Hans Burgkmaier et Albert Dürer ont exécuté la plupart des dessins et les gravures, comme ils les avaient aussi fournis pour la *Généalogie* et le *Triomphe* de l'empereur, dont on trouvera aux *Recherches et Indications* les noms des autres graveurs qui ont collaboré à cette œuvre. Quoique Hans Burgkmaier ait souvent péché par le style, il occupe une place exceptionnelle pour ce genre de reproductions dans lequel a également brillé la famille des peintres Glockenthon ou Glockendon de Nuremberg, dont l'un, Nicolas Glockenthon, est l'auteur de la bible manuscrite en deux gros volumes illustrés de quarante-huit magnifiques aquarelles in-folio et d'un grand nombre d'initiales, livre précieux pour l'étude du costume et qui appartient à la bibliothèque de Wolfenbüttel. Acheté en 1862 par Ferdinand-Albert Ier, duc de Brunswick-Beveren, du président suédois d'Erskine, demeurant à Brême, pour la bagatelle de deux cents thalers, ce chef-d'œuvre avait été exécuté d'après la commande de Jean-Frédéric, électeur de Saxe, qui l'offrit à Charles-Quint ; il provient de la prise de Prague, d'où Christophe de Hanneberg, colonel suédois sous Kœnigsmark, le rapporta ; il est signé : *Nicolas Glockendon. illuminirt. zu. Nurnberg.* 1. 5. 2. 4. Un autre remarquable ouvrage de ce même artiste appartient à la collection d'Ambras ; ce sont trois gros volumes in-folio : *Les Arsenaux de l'empereur Maximilien Ier*, entièrement composés d'aquarelles qui représentent les armes et armures les plus remarquables des trois arsenaux de ce prince, peintures exécutées d'après sa commande en 1505.

Hans Burckmaier a montré dans ses compositions militaires à quel point il s'était familiarisé avec les armures défensives de l'homme et du cheval de son époque, touchant déjà à la décadence pour les formes des armures, qui n'avaient plus la pureté gothique, et c'est lui qui a peint la curieuse aquarelle appartenant également à la bibliothèque de Wolfenbüttel, celle qui représente le chevalier en armure de la fin du quinzième siècle, monté sur un cheval de bataille, couvert, comme lui-même, des pieds à la tête, d'*armures à plates et articulées;* c'est la même armure sous laquelle est représenté, dans un tableau daté de 1480 et conservé à l'arsenal de Vienne, maître Albert, l'armurier de ce Maximilien, alors archiduc, roi des Romains en 1486 et empereur en 1493.

La branche d'Augsbourg de l'école souabe, bien plus naturaliste que la branche d'Ulm, a été le mieux représentée, durant plus de cent ans, par deux familles d'artistes, celle de ces Burgkmaier et celle des Holbein ; qui est allée se fixer à Bâle. La première mention d'un des Burgkmaier, de Thomas Burckmaier, le père de Hans, figure dans les actes publics de 1489. Deux tableaux exécutés par ce peintre et placés dans la cathédrale de sa ville natale, un *Christ s'entretenant avec saint Ulrich,* l'évêque belliqueux qui, en 950, à la tête de ses ouailles, contribua au gain de la bataille de Lech sur Attila, et une *Vierge avec sainte Élisabeth de Thuringe* [2], ainsi qu'un grand tableau au musée d'Augsbourg : *le Martyre de saint Étienne,* avec des *Scènes de la Passion,* démontrent que cet artiste était très-inférieur à Holbein le père et à son fils Hans, car le coloris est lourd, peu transparent et d'une teinte brunâtre dans toutes les gammes ; ses figures sont aussi trop écourtées et les contours trop tranchés. La sainte Élisabeth que Thomas Burgkmaier a représentée est cette pieuse princesse de Thuringe du treizième siècle, jadis si peu connue en France, mais si vénérée en Allemagne, où elle habitait le château héréditaire du Wartburg.

[1] Voir aux *Recherches et Indications.* Le titre complet de cet ouvrage est : *Der Weiss-Künig, eine Erzehlung von den Thaten Kaiser Maximilian der Erste von Marx Treitzsauerwein auf dessen Angeben zusammengetragen nebst der von Hanssen Burgmair dazu verfertigten Holzschnitten.* (Le roi avisé, au récit des hauts faits de Maximilien le premier, arrangé sur ses données par Marx Treitzsauerwein, avec les gravures de Hans Burgkmaier.) Ce précieux volume pour l'étude des costumes, des armes, des mœurs et usages de cette époque, montre des chasses, des pêches, des tournois, des combats singuliers, des batailles, des conseils d'État, des ateliers d'armuriers, de fondeurs de canons, de peintres et autres.

[2] Dénommée en France sainte Élisabeth de Hongrie, dont l'histoire y a été écrite par de Montalembert.

Schwind l'a fait revivre dans les fresques qui couvrent les parois des vastes salles de ce vieux manoir où le premier tableau la montre marchant dans l'étroit sentier du castel, chargée, comme une femme du peuple, d'un gros panier rempli de vêtements et de vivres pour ses pauvres, juste au moment où elle y rencontre son mari, qu'elle avait déjà ruiné par ses aumônes. C'est la légende des roses. Le comte lui ayant demandé ce qu'elle cachait là, reçut pour réponse ce pieux mensonge : « Des roses, mon frère, »



L'EMPEREUR MAXIMILIEN ET SA FEMME.

et, voulant se convaincre, il découvre le panier : miracle ! les vêtements et les vivres étaient effectivement changés en roses. — Sur un autre panneau, on voit sainte Élisabeth évanouie à la nouvelle de la mort du comte à Otrante : « Mort ! mort ! maintenant le monde n'existe plus pour moi. Seigneur Dieu, consolez votre servante ! » A côté, le peintre la représente fuyant à pied, dans la nuit, les persécutions de son beau-frère Raspe. Morte de souffrances et de macérations à vingt-quatre ans, en 1231, à Marbourg, où le fanatique Conrad, son confesseur, l'avait isolée de tous, même de ses enfants, elle y repose dans la cathédrale sous un monument en pierre sculptée qui reflète bien la conception artistique de cette époque par la tournure des anges munis d'encensoirs et portant au ciel l'âme de la défunte, sujet que l'on rencontre déjà traité de la même manière dans une miniature de l'école bas-saxonne du onzième siècle, la *Mort de la*

Vierge, conservée au musée de Wolfenbüttel. (V. la reproduction dans l'introduction à l'école allemande). Après sa béatification en 1236, la moitié de l'Europe envoya des pèlerins à cette tombe, et ceux-ci, *à force de la couvrir de baisers,* ont littéralement fini *par user en grande partie la statue en pierre* de la sainte qui y est représentée couchée.

Comme le peintre de marine Van Beest, qui pouvait énumérer et dessiner de mémoire jusqu'au moindre clou de carène et jusqu'aux pièces les plus infimes de la mâture et de la voilure, Hans Burgkmaier, marchant dans une autre voie que son père Thomas, connaissait à fond toutes les pièces qui composent l'armure du chevalier et de son destrier. Le casque et le heaume dans ses détails, : vue, mésail, timbre, ventail, cimier, jugulaires, etc., le hausse-col, le plastron, la dossière, la brayette, la grève avec son solleret, le manteau d'armes, la cubitière, la boucle du cuissard, le faucre ou l'arrêt de lance de tournoi, la haute-pièce et la mentonnière, le garde-reins et la braconnière alors appelés en France, *houquine;* la têtière, le chanfrein, le flançois, la croupière, la muserolle et tant d'autres pièces de l'armure d'homme ou de cheval, il les a toutes représentées séparément ou dans leur ensemble et avec une justesse qui fait encore aujourd'hui l'admiration des armuriers et des archéologues. Cette exactitude scrupuleuse réunie à l'imagination la plus féconde, l'une et l'autre si nécessaires aux peintres de batailles et des sujets militaires du temps de la chevalerie, que l'on trouve déjà dans le *Triomphe de Maximilien*, se révèlent encore davantage dans les aquarelles avec lesquelles le maître a composé ses fameux *livres de tournois*, dont l'un des plus intéressants fait partie de la bibliothèque de Sigmaringen, et un autre bel exemplaire, de la collection de M. Delestre à Paris. Ce sont presque des tableaux d'un coloris brillant où les costumes de l'époque sont copiés avec une si grande fidélité que ces peintures valent bien mieux pour l'étude que les meilleures descriptions des chroniqueurs.

Hans Burgkmaier, qui a montré quelquefois une absence de goût regrettable par les poses des figures et l'emplumement de ses chevaliers, et à qui Waagen reproche, mais à tort, un manque de fermeté dans le dessin, a été aussi le premier avec Altdorfer pour le paysage à détails, rigoureusement copié d'après nature, et ses grandes peintures religieuses dépassent même, au point de vue exclusivement artistique, ses tournois et ses batailles. Dès que ce maître traite un sujet grave, il montre toute sa puissance de coloris et une énergie soutenue pour la réalité. La carnation est vigoureuse, les têtes ont le caractère du portrait, et l'ensemble de sa peinture se distingue par une *épaisseur de corps* et un beau modelé peu communs à cette époque. Pour le juger dans sa qualité de portraitiste, rien de mieux que son propre portrait et celui de sa femme, tableau conservé à la galerie du Belvédère, à Vienne, sous le n° 86 (catalogue, édition allemande par Mechel, page 258), où l'on voit l'artiste et sa femme regarder dans un miroir qui leur reflète, à la place de leurs images deux têtes de mort; allégorie sinistre qui représente parfaitement la tendance mélancolique et mystique de l'époque et rappelle des compositions analogues de Dürer. Ce tableau, dont la reproduction figure à la page suivante, porte l'inscription que voici :

IOANN. BVRCKMAIER. MALR. LVI. IAR. ALT. — ANNA. AILERIAHN. GEMAHEL.
LVI. IAR. ALT.
MDXXVIII. MAI X. TAG.

et

Solche Gestalt unser Baider was
Im Spiegel aber nix dan das!

En français :

Jean Burgkmaier, peintre, âgé de 56 *ans. — Anne Aileriahn, son épouse, âgée de* 56 *ans.* 1528 — *mai,* 10e *jour.*

Telles étaient nos images, mais dans le miroir, il n'y avait plus que cela.

Dürer a aussi esquissé dans son album le portrait de son ami Burgkmaier, que Sandrard a fait reproduire par la gravure.

Un autre portrait peint par Burgkmaier, et conservé au château de Nuremberg, celui du duc Frédéric de Saxe, attribué à tort à Hans de Culmbach, est inférieur pour la transparence du coloris à son propre portrait, et quant à ses peintures murales mentionnées avec éloge par Sandrard, elles n'existent plus, ni aucune copie qui en aurait conservé les contours.

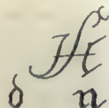


BURGKMAIER ET SA FEMME (Galerie du Belvédère, à Vienne).

Né à Augsbourg en 1472 (et non pas, selon Rost, Lipowsky, Bruillot et Malpe, en 1473 ou 1474), fils, comme on a vu, de Thomas, Hans Burgkmaier est mort seulement en 1559, quoique Sandrard l'ait fait trépasser déjà en 1517, malgré le millésime de 1541 inscrit sur le tableau attribué à tort à Hans von Olmdorf, jadis sous le n° 94 à l'hospice de Landau à Nuremberg, et probablement aujourd'hui à Munich ou au château de Schleisheim près de cette ville. Fussli, Lipowsky, Rost ont répété Sandrard, tandis que Malpe avait fixé l'année de sa mort en 1539 et que Stetten a trouvé encore son nom mentionné dans des actes publics en 1550. Comme Hans Burgkmaier a produit sans interruption jusqu'à un âge très-avancé, il

a laissé de nombreux tableaux peints à l'huile et une très-grande quantité de gravures (sept cents sur bois in-folio et deux cents sur métal, selon Joseph Heller), pour la plupart desquelles, selon Bartsch, il n'aurait cependant fourni que les dessins, quoique la majeure partie porte son monogramme, le *H* et le *B* réunis, et que le *B*, sans l'accompagnement du *H*, marque qui lui avait été aussi attribuée, appartienne seul à Hans Brosamer.

Jost de Negker de Nordlingen, un des plus habiles graveurs du seizième siècle, dont voici le monogramme :



a été beaucoup employé par Burgkmaier, de qui Bartsch a énuméré et décrit les gravures suivantes : *Vénus et Mercure*, eaux-fortes sur fer; six sujets religieux de l'Ancien Testament et seize du Nouveau; neuf saints, trois portraits, quatre armoiries, seize allégories, dix-sept pièces diverses, soixante-sept compositions pour la *Généalogie* de Maximilien; un nombre indéterminé pour le *Triomphe* et deux cent trente-sept pour le *Weiss-Künig*, le tout gravé sur bois. Les tableaux de ce maître, uniquement peints sur panneaux, révèlent deux manières. L'une, celle qui se manifeste dans les œuvres exécutées au commencement de sa carrière, montre des draperies à plis anguleux gothiques et encore rehaussés par des ornements en or, tandis que l'influence italienne éclate dans la partie architectonique de la seconde manière, qui paraît dater de 1508, et à qui appartient aussi un faire plus ample et plus magistral. *La Vierge sous un arbre et offrant une grappe de raisin à l'enfant Jésus*, peint en 1510 et actuellement dans la chapelle de Saint-Maurice à Nuremberg (n° 132), est un petit tableau charmant qui appartient à cette seconde époque. Il est signé :

JOHS. BVRCKMAIER. PINGEBAT. AVGVSTA. VINDELICORVM. MDX.

et se distingue par la tête et les mains de la Vierge, qui sont de toute beauté. La carnation chaude, tendre, et un peu brune, rappelle celle des meilleurs maîtres italiens de l'époque de la Renaissance, tandis que les détails fins du paysage paraissent peints par Van Eyck. Le seul défaut que l'on puisse trouver dans cette composition, c'est le corps de l'enfant Jésus, qui est un peu fort. Un triptyque, au musée d'Augsbourg, le *Crucifiement*, date à peu près de la même période. Il porte le millésime de 1519, les côtés intérieurs des volets montrent les figures de saint Lazare et de sainte Marthe, leurs parties extérieures, l'empereur saint Henri l'épée et la palme dans les mains, ainsi que saint Georges foulant sous ses pieds le dragon vaincu. La *Défaite des Romains à Cannes*, avec costumes du seizième siècle, tableau suspendu dans la même salle du musée accuse une œuvre inférieure, d'un ton brunâtre et monotone. Une des meilleures peintures de cette seconde période est incontestablement l'*Adoration des Mages*. Comme beau paysage, on peut signaler le n° 65 de la Pinacothèque de Munich : *Saint Jean dans l'île de Pathmos*.

Une très-grande et magistrale composition, *le Christ au jardin des Oliviers, Saint Pierre, l'enfant Jésus et quatorze Saints*, conservée au musée d'Augsbourg, un des meilleurs tableaux de la première époque du maître, est daté de 1501. On y voit, sur un fond de beau paysage oriental, le Christ entouré d'anges et de saints, et trônant au milieu, tandis que saint Pierre montre la clef des portes du paradis ainsi qu'un écrit : *Auctoritate apostolicâ dimitte omnia peccata*. 1501. L'imitation d'une mosaïque et une partie de la basilique romaine rappelle le style italien antique. La Vierge et l'Enfant Jésus sont aussi figurés à droite de saint Pierre, qui paraît ainsi représenter *le personnage le plus important* de la composition et primer le Christ, singulière manière de voir qui a trouvé de nouveaux et ardents adhérents parmi les croyants de nos jours. La meilleure œuvre de cette première période est cependant le triptyque à fronton triangulaire, daté de 1504 et conservé au même musée. C'est un *Crucifiement*

remarquable par la belle Vierge à mains jointes et au regard levé vers le Christ, et par l'exécution de l'armure argentée d'un guerrier. Le fond offre également un paysage où l'on voit des figures de pèlerins en prière devant l'église de Sainte-Croix, à Rome. Les peintures des ailes de ce triptyque représentent



AQUARELLE DU *LIVRE DES TOURNOIS* (Collection Delestre).

le martyre des *onze mille Vierges* et de sainte Ursule de Cologne, princesse byzantine qui, selon la légende, fut massacrée avec ses compagnes, par les Huns, en 384. Le peintre y a représenté en outre le pape, et au milieu des martyres embarquées, la princesse anglaise de cette légende. Burgkmaier y paraît avoir voulu montrer des contrastes frappants entre les physionomies angéliques des belles jeunes filles et les têtes de leurs persécuteurs qui expriment une sauvagerie et une brutalité un peu trop chargées. Ce tableau est signé : *Hans Burgkmaier. M. Vo. Augspurg. Anno* 1504. Ce maître et Altdorfer furent les *premiers* en Allemagne qui ont peint le paysage d'après nature, mais Burgkmaier ne l'a jamais traité comme genre spécial.

AUGUSTE DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Les tableaux les plus importants du maître sont les suivants :

Augsbourg. — Au musée. — *Le Christ au jardin des Oliviers, la Vierge et l'enfant Jésus avec quatorze saints ;* grande composition de l'année 1501.

Le Christ et la Vierge adorés par des saints, triptyque exécuté en 1501.

Le Christ en croix avec le martyre de sainte Ursule de Cologne, triptyque de l'année 1504.

Un *Crucifiement avec la Vierge et saint Jean l'évangéliste*, triptyque de 1515.

La Défaite des Romains à Cannes.

A l'église Sainte-Anne. — *Le Christ délivrant les âmes du purgatoire*, exécuté en 1533.

Dresde. — Au musée. — *Le Christ en croix avec le martyre de sainte Ursule de Cologne.*

Munich. — A la pinacothèque. — *Saint Jean dans l'île de Pathmos. — Portrait du duc de Bavière. — Portrait de la duchesse de Bavière. — Siége de Kopfstein*, scène de la guerre de Bavière. — *Le Christ au jardin des Oliviers.*

Nuremberg. — A la chapelle Saint-Morris. — *La Vierge sous un arbre. — L'Adoration des rois.*

A la collection de Landauer Bruderhaus. — *Une Mère avec deux enfants*, actuellement transportée à Schleisheim.

Au chateau. — *Portrait d'un duc de Saxe*, (au château de Schleisheim, près Munich ?)

Vienne. — Galerie du Belvédère. — Le *Portrait de Burgkmaier et de sa femme*, daté de 1528.

A la bibliothèque impériale. — Neuf cents feuilles de miniatures (parchemins de 20 sur 34 pouces), représentant les sujets d'après lesquels ont été exécutées les gravures du *Triomphe de Maximilien.*

On a vu que Bartsch a cru que toutes les gravures marquées du monogramme de l'artiste ont été exécutées d'après ses dessins par d'autres graveurs. Voici la liste des gravures sur bois de Burgkmaier :

Ève faisant manger le fruit défendu ; — Samson tuant le lion ; — Pharaon noyé dans la mer Rouge ; — Salomon idolâtre ; — Bethsabée au bain (1519) ; — *Dalila ; — La Vierge lisant ; — La Vierge avec l'enfant Jésus.* (Jost de Negker ?) ; — *Le Christ chassant les vendeurs* (1515) ; — *La Résurrection de Lazare ; — Le Christ, Lazare, Marthe et Marie ; — Le Christ au jardin des Oliviers ; — Le Calvaire ; — Le buste du Christ ; — La tête du Christ couronnée d'épines ; — Saint George*, signé : A. Burgkmaier : — *Saint Luc faisant le portrait de la Vierge ; — Saint Sébastien* (1512) ; — *Sainte Anne recevant l'enfant Jésus ; — Sainte Claire ; Sainte Elisabeth, etc. ; — Sainte Radiane assaillie par des loups ; — Maximilien à cheval* (1518) ; — *Le buste du pape Jules II ; — Le portrait de Jean Paungartner ; — Le double aigle impérial ; — Cinq écussons d'armoiries ; — Armoiries inconnues ; — Les armoiries de l'évêque de Limbourg* ; — Vingt-trois pièces allégoriques ; — *Alboin et Atharic ; — Les Trois Bonshommes ; — Les Trois Bonnes Femmes : — Les Trois Bons Chrétiens ; — Les Trois Juifs ; — Les Trois Paysans ; — Les Trois Bonnes Paysannes ; — Le Cuisinier au lièvre ; — Deux Pèlerins* (1508) ; — *Les Six Docteurs ; — Un Rhinocéros ; — Le roi Gutzin ; — Neuf Hommes d'épée ; — Plusieurs batailles.*

La *Généalogie de Maximilien*, recueil de soixante-dix-sept planches dont chacune représente une figure d'homme armé de toutes pièces et avec son écusson.

Les deux cent trente-sept pièces du *Weiss-Künig*, dont la première publication commerciale a eu lieu seulement, à Vienne, en 1775. Une seconde édition a paru à Londres en 1799. Quatre-vingt-douze planches portent le monogramme H. B. réunis. Les treize planches qui manquent à ces éditions se trouvent à la bibliothèque de Vienne. M. de Hauslaub de cette même ville en possède sept autres qui ont été publiées à Paris en 1860.

Le Triomphe a été aussi publié à Londres en 1796 ; il est composé de cent-trente-cinq planches. Les artistes qui ont contribué à la gravure, sous la direction de Burgkmaier, sont les suivants : Hieronymus André de Resch, Schann de Bonn, Cornelius (Liefrink ?), Hans Frank (de Nuremberg ?), Hermann, Wilhelm (Leifrink ?), Cornelius et Wilhem Liefrink, Linelt, Jost de Negker, Pfarkecher, Rupp, Schaufelin et Taberith.

A toutes ces planches il faut encore ajouter les deux gravures à l'eau-forte, *Vénus* et *Mercure*, exécutées par le maître lui-même sur fer et dont il a été déjà fait mention.

Les monogrammes de Burgkmaier sont les suivants, dont les trois premiers sont peu douteux, comme Joseph Heller et Bartsch l'affirment plus ou moins, mais le quatrième pourrait appartenir à Hans Brosamer, à Hans Holbein (?) ou à Hans Bocksperger (?).

• H • BVRGKMAIR



HB

·H·B·



hB

Paris. — Imp. Vve Poitevin, rue Damiette 2 & 4.



École Suisse. *Peinture d'histoire, Sculpture et Gravure.*

NICOLAS MANUEL DIT DEUTSCH

NÉ EN 1484, MORT EN 1530.



Comme Luca della Robbia, à la fois orfèvre, sculpteur et céramiste; comme Léonard de Vinci, adonné en même temps à la mécanique, à l'agriculture et à la peinture; comme Michel-Ange, aussi célèbre architecte que sculpteur et peintre, sans parler d'Albert Dürer et des autres artistes d'une semblable trempe du XVe et du XVIe siècle, Nicolas Manuel s'était tenu éloigné de ce déplorable spécialisme si prédominant dans l'art moderne et dont l'exagération montre le mauvais côté de la centralisation de nos jours, où la division du travail finit parfois par passer de la machine à l'homme. Peintre, sculpteur, graveur, écrivain et soldat comme Cellini, homme d'État comme Rubens, l'artiste bernois a aussi marqué autant, sinon même plus, dans la réforme religieuse de la Suisse que dans l'histoire de l'art de son pays. Cette universalité, alors peu rare, n'avait pas empêché plusieurs maîtres de produire des ouvrages dans chacune de leurs nombreuses branches, dignes sous tous les rapports de rivaliser avec les meilleurs produits des spécialistes, et même de les dépasser. Si l'inspiration et la foi religieuse et artistique ne leur a que fort rarement enlevé le sens pratique, c'est qu'ils se plaisaient

autant à finir qu'à ébaucher et à concevoir leur œuvre, parfois de patience, où ils cherchaient et trouvaient des jouissances dans le travail même, regardé aujourd'hui par un grand nombre d'artistes uniquement comme le moyen de s'en procurer d'autres; leur abnégation et leur modestie les faisaient même souvent négliger de signer ces créations, plutôt le produit d'un véritable amour pour l'art lui-même que d'une soif de plaisirs vulgaires.

Il aurait été difficile à une individualité de la trempe de ce maître de ne pas prendre sa part active dans la grande lutte qui se préparait pour l'Église catholique, divisée déjà en deux camps longtemps avant le schisme, par les haines que se portait réciproquement le clergé collégial et monacal. La réforme, en Suisse comme en Allemagne, amenée par la multiplication exagérée des couvents, par le trafic des indulgences de la cour de Rome et encore plus par la corruption graduelle et progressive du clergé de cette époque, avait été préparée dans plusieurs cantons de la confédération bien plus au moyen de la satire que d'une controverse sérieuse et peu accessible aux masses; ce sont les *Fastnachtspiele* (comédies de carnaval et de carême), et plus particulièrement ceux composés par Nicolas Manuel, à qui on peut attribuer l'influence la plus active dans la préparation du déchirement né au sein même des communautés religieuses, dont la plupart des membres étaient tombés, en Suisse, dans une si profonde ignorance qu'il était rare de rencontrer un ecclésiastique sachant lire et écrire, et que l'archevêque de Lausanne, Sébastien de Montfaucon, ne pouvait même pas disposer d'un seul prêtre de son évêché connaissant suffisamment l'Écriture sainte pour figurer, en 1527, aux *Religions Gespräch* (controverse dogmatique) de Berne. Ces *Jeux de Carême* avaient été précédées, dans ce pays comme en France, par les *Mystères, comédies spirituelles*, dont une, représentée sous Philippe IV à Paris, en 1313, à la fête de Pâques, en l'honneur du roi d'Angleterre, montra déjà le pape sous la figure de maître *Goupil* (Renard), plumant et mangeant des poules et des poulets qui devaient représenter ses ouailles. Les comédies spirituelles, qui remontent en Suisse au XVe siècle, et dont la première fut représentée en 1480, à Lucerne, sur le marché aux pois, et qui y furent suivies par d'autres, jouées tous les cinq ans, et plus tard chaque année, à Pâques et à la Pentecôte, consistait d'abord uniquement dans la représentation de la Passion, et ce n'est qu'en 1549 que celle-ci fut remplacée par le *Jugement dernier*, en 1596 par la *Légende de Saint-Guillaume*, et en 1599 par l'*Histoire des apôtres;* elles ne cessèrent à reparaître dans cette ville que vers la fin du XVIIe siècle. C'est peu de temps après les sermons et la publication des écrits de Thomas Murner (*Gauchmatt*, ou *Mat de ventre; Narrenbeschwœrung*, ou l'*Exorcisme des fous*), dans lesquels ce prêtre indigne avait affiché aussi bien ses propres vices que les débordements de ses confrères, et après l apparition du *Vaisseau des Fous* (*Narrenschiff*) de Brandt et de *Reinecke Fuchs*, satires plus ou moins déguisées sur les turpitudes des cours et du clergé, que le premier *Fastnachtsspiel* donné à Berne attaqua ouvertement les communautés religieuses, ainsi que ce que l'on commençait alors à appeler le papisme, et cela juste à l'occasion d'une procession d'indulgences. Six mois après, durant l'octave des Innocents, Siegfried de Bietenheim poussa même l'audace jusqu'à traîner sur la place publique de Strasbourg, aux applaudissements et à la risée de la populace, deux mannequins, dont l'un représentait un cardinal et l'autre le pape, spectacle peu édifiant qui y fut renouvelé depuis pendant les carêmes jusqu'en 1524, où le magistrat l'interdit enfin.

Le premier lied que Nicolas Manuel avait composé, en 1509, était dirigé contre les dominicains, et ce n'est qu'en 1522, peu de temps avant l'introduction de la réforme à Berne (1528), qu'apparut sa première pièce intitulée : *Comédie de la liberté évangélique, ou le mangeur de cadavres, concernant les abus du papisme durant le carême* [1], qui fut suivi du *Contraire de l'essence de Jésus-Christ, ou de son soi-disant représentant l'évêque de Rome* etc., [2]. Dans cette seconde comédie, consistant dans un simple dialogue, le poëte avait mis en scène Jésus-Christ en personne, que l'on y voyait chevauchant modestement sur un âne, suivi des apôtres, des pauvres, des aveugles et d'une foule d'estropiés et d'infirmes, tandis que le pape y figurait sur une mule richement caparaçonnée, vêtu de pourpre et accompagné de cardinaux et

[1] *Todtenfresser, berührend alle Missbruch der ganzen Babstthums, vf der Pfaffen Fassnacht.*

[2] *Von dem Gegensatz des Wesens Christi Jesu und sines genanten Statthalter, des römischen Babsts.*

d'évêques montés sur des coursiers superbes et couvert d'armures dorées, aussi bien que leur brillante suite.

L'un de ses poëmes satiriques des plus mordants, c'est le *Klag und Verjæhung der armen verfolgten Gœtzen und Tempelbild, über so ungleich Urtheil und Straff, so an inen, in Uebersehung viler lebendiger und grösserer Abgötte und Abgötterein jetzt begangen würdt* (Complainte des pauvres idoles et images de temples poursuivis, concernant le jugement et la condamnation inique prononcée contre eux, quand, par contre, on laisse commettre un grand nombre d'idolâtries envers des idoles vivantes). C'est une confession que les images d'église laissent échapper sous la bourrasque naissante des iconoclastes. Ils y regrettent eux-mêmes la mauvaise influence qu'ils exercent dans l'église sur les âmes peu cultivées, et avouent avec une grâce parfaite que leur présence ne peut que déplaire à Dieu; que sous de telles conditions ils ont mérité le feu, afin qu'ils ne puissent plus nourrir à l'avenir la superstition, et qu'ils se soumettent avec résignation au martyre; *mais*, s'ils reconnaissent leur propre tort, ils ne sont pas moins convaincus de l'existence d'idoles d'église



L'EMPEREUR ET LE ROI; L'UN DES TABLEAUX DE LA DANSE DES MORTS.

vivantes, bien plus nuisible encore à la foi chrétienne qu'eux-mêmes et qui méritent bien plus la condamnation. « Nous avons », y disent-ils, « toujours souffert les insultes et même les mutilations sans nous plaindre, sans jamais avoir maudit, juré, chassé à la succession, dépouillé l'orphelin ou d'autres héritiers légitimes, empoisonné, volé, joué, ni porté le désordre parmi les religieuses, etc. » Le langage de ce poëme montre, à côté d'un esprit satirique, vif mais non pas grossier, des teintes très-sérieuses et sentimentales qui lui donnent une tournure toute particulière et paraissent indiquer comme date de composition l'année 1528, où la Réforme, presque partout en Suisse aux tendances intolérantes et prosaïques de Calvin, triompha à Berne et y prescrivit les ornements d'église. Le fond du poëme, tout en ménageant l'opinion publique du moment, révèle l'auteur artiste, plutôt soucieux de plaider la cause du maintien des ornements du culte que leur suppression; il y

défend l'art, dans le sens de l'épître lancé alors par Luther du haut du Wartbourg contre les iconoclastes, ces barbares modernes, auxquels il reprochait durement leurs méfaits et disait « que ces dévastations insensées n'étaient nullement le produit d'une indignation contre les idoles, mais celui de l'ignorance du peuple, qui ferait un acte bien plus sage en expulsant *ces idoles-là* de leurs âmes et en respectant des œuvres d'art destinées à réjouir les yeux. »

Peu de temps après, on voit figurer Manuel sous la qualité de secrétaire dans le corps des troupes suisses auxiliaires que François Ier avait pris à sa solde pour reprendre Milan, expédition dans laquelle notre peintre fut blessé d'un coup d'épée à l'assaut de Novarre, où les confédérés tachèrent leur victoire par le pillage, le meurtre et le viol.

La terrible défaite subie par eux peu de temps après, non loin de la même ville, fut la cause du lied que le poëte adressa dans sa douleur et son indignation aux adversaires, aux Landsknets, qu'il y accusa de lâcheté, « ayant commencé la bataille par le jeu de leur artillerie et à l'abri de retranchements » (*sic*). Nommé l'année suivante bailli à Erlach, près du lac de Bienne, il fut bientôt chargé successivement de commandements militaires et de nombreuses et continuelles ambassades, d'abord à Bâle, ensuite à Zurich, à Einsiedeln, à Bade, à Thun, à Soleure et autres villes suisses, ainsi qu'à Strasbourg etc., et il n'existe guère d'événements marquants dans l'histoire de la confédération de cette époque où l'on ne voie figurer son nom, soit comme ambassadeur, soit comme homme de guerre.

Nicolas Manuel, dont l'origine est toujours restée entourée d'obscurité, paraît avoir été le petit-fils illégitime du docteur Thuring Frickart, de Berne, ville où l'auteur de la célèbre danse macabre est né en 1484, et où il était connu, même encore jusqu'en 1509, sous le nom d'*Alleman*, n'ayant commencé à prendre celui de Manuel *Deutsch* (la traduction en allemand d'Allemand) qu'en Italie après y avoir travaillé, d'après ce que l'on croit, en 1511, à l'atelier du Titien, qui, à la fin de son voyage, était revenu à Venise.

Quelques documents douteux font remonter les ancêtres de Manuel aux frères Édouard et Robert de Manuel, qui auraient été chassés en 1347 par les Anglais, sous Édouard III, de leur château héréditaire de Cholard en Poitou, et dont les descendants se seraient d'abord établis à Lyon, puis à Turin et plus tard à Genève. Un Nicolas Manuel, marchand d'épiceries, aurait été le premier qui se serait fixé à Berne, en 1443, où il aurait obtenu le droit de bourgeoisie et eu avec sa femme Marguerite Neuberger un fils du nom de Jacques, mort en Hongrie dans la guerre contre les Turcs. La veuve de celui-ci, Anna de Brienstein, aurait laissé un fils, nommé Jean, établi à Berne marchand de drap, qui aurait épousé la fille du sénateur Frickart, etc. Toute cette généalogie est restée incertaine, d'autant plus que les recherches faites en France sur l'existence des Manuel de Cholard n'ont pas abouti, et que les actes des mariages contractés à Berne ne mentionnent jusqu'en 1509 que le nom d'*Alleman*, tandis que celui de *Manuel* n'y apparaît qu'en 1510. On a en outre voulu faire dériver ce premier nom de ceux de *Alwan*, *Alwand* et *Allwan*, qui figurent dans les registres du conseil des années 1474-1480 et où l'on trouve aussi un *Emmanuel de Alemanis* et un *Jacques de Alemanis*. *Louis de Alemanis*, cardinal, et *Pierre Alamanni*, peintre vitrier d'origine germanique établi en Italie, ont en outre l'honneur de figurer dans la liste des noms parmi lesquels on a cherché les ancêtres du peintre suisse.

Selon *Sandrart*, Manuel serait issu d'une famille noble d'Angleterre, et, après avoir éprouvé des adversités causées par les troubles religieux, il se serait rendu à Berne et y aurait acquis la renommée d'un bon peintre (t. II, livre III, p. 253); origine contestée par *Caspar Fueslin*, qui soutient la légende des Chalard. Conjectures peu sérieuses que tout cela!

Si les compositions et les écrits laissés par Manuel n'accusent nulle part des études classiques qui pourraient faire supposer sa fréquentation de l'école de Henri Wœlflin (*Lupulus*), ils montrent cependant l'homme instruit et appliqué avant tout d'écrire en allemand (contrairement à la coutume générale de cette époque où la plupart des lettrés écrivaient encore en latin), et à faire prévaloir ainsi la tendence nationale. Malgré son universalité, qui autoriserait à admettre que la peinture n'aurait été cultivée par lui qu'accessoirement, il est établi que la carrière choisie était bien celle du peintre; mais on ignore le nom de son maître, peut-

être Paul Lœwensprung, sinon même Martin Schœngauer, à Colmar, mort en 1486, ou l'un des frères de ce grand maître [1]. Quant au voyage en Italie, il est certain que Manuel a visité Venise, mais il n'est nullement prouvé qu'il y ait travaillé et suivi l'école du Titien.

La fréquentation de Manuel des ateliers de Colmar paraît résulter du caractère de grand nombre de dessins que la bibliothèque de Bâle possède de lui, et qui proviennent de la collection Fäsch. Plusieurs de ces petites compositions, particulièrement les esquisses et croquis, portent évidemment l'empreinte de l'influence de Martin Schöngauer à côté d'une conception beaucoup moins gothique cependant, et dans laquelle on croit reconnaître l'influence italienne. Ridolfi [2], qui a complété ce que Vasari avait omis de mentionner concernant le grand maître de l'école venitienne, parle de trois peintres marquants venus du nord, qui doivent être comptés parmi les élèves du Titien, parce qu'ils avaient échangé leur manière contre celle du célèbre coloriste. Ce même auteur, en s'appuyant sur le témoignage de Lambert et de Christophe Schwartz, mentionna même un Emmanuel Deutsch qui peut fort bien être le Manuel de Berne, et de qui Venise n'aurait possédé qu'un seul monument, une *Madone avec deux anges*, placée au-dessus du pont de la Sainte-Vierge, tableau qui aurait été plus tard surpeint et entièrement défiguré par un artiste peu habile. (V. aussi Lanzi, *Storia pittorica della Italia*. Bassano, 1809. T. III, p. 121.) Renseignements vagues qui ne fixent aucune époque ni aucun laps de temps concernant le séjour de Manuel à Venise et sa fréquentation de l'atelier de Viccelli, maître qui n'avait que sept ans de plus que lui. Si l'on considère que Manuel s'appelait encore Deutsch en 1509, l'année de son mariage avec Catherine Erisching, avec laquelle il eut un enfant en 1516, et que la *Danse macabre* ne fut commencée qu'en 1515, il n'est cependant pas invraisemblable que ce soit vers 1511, époque à laquelle Vasari a fixé le retour définitif du Titien à Venise, que Manuel ait effectué son voyage en Italie.

Élu au grand conseil du canton de Berne, Manuel continua de figurer comme membre actif dans les controverses et luttes contre Rome, et contribua jusqu'à sa fin prématurée à répandre en Suisse, par la parole et par le crayon, la réforme, pour laquelle il n'avait jamais cessé de lutter; mort en 1530, déjà à l'âge de quarante-six ans, et malgré ses occupations politiques et religieuses, ses missions et ses travaux littéraires, il a laissé une œuvre assez importante pour constituer le peintre marquant.

Considéré sous le rapport purement artistique, cet homme doué d'une grande originalité gardera sa place parmi les véritables maîtres de la peinture, quoique fort peu de ses œuvres n'aient été conservées, et que sa plus importante, la célèbre *Danse macabre*, terminée vers 1520, et consistant en quarante-six grandes compositions à *l'huile* exécutées sur les murs du couvent des dominicains de Berne, ne nous soit même connue que par la copie que Albert Kauw et après lui Guillaume Hettler, tous les deux presque contemporains de Manuel, ont laissée en vingt-quatre aquarelles comprenant deux tableaux chaque et qui sont exposées à la salle des séances de l'Académie de Berne. Vingt-trois ans après la mort de l'artiste, les compositions originales furent renouvelées par le peintre *Urban Weiss*, et entièrement détruites en 1560. Fussli, l'auteur du *Kunstlexicon* (v. t. I, p. 394) et de l'*Histoire des meilleurs artistes suisses* (*Geschichte der besten Künstler der Schweiz*) et après lui les compilateurs, ont cru à tort que cette *Danse des morts* avait été en Suisse la première ou plus ancienne. Le couvent de Klingenthal, au canton Bâle-Campagne, en possédait une qui portait le millésime de 1312 [3] et indiquait par cela une priorité de plus de deux cents ans. Si Manuel n'a pas

[1] Des MM, monogramme qui figure sur plusieurs dessins de Manuel, ont été aussi recueillis sur des panneaux à la bibliothèque de Colmar.

[2] *Le Maraviglie dell' arte, ovvero le vite degl' illuttri pittore Veneti, etc.* — Venet. 1648, p. I, p. 204 : « Non captiva oltramentano à Venezia, che invaghito delle pitture di Titiano, non procurasse erudirsi sotto la sua disciplina. Tra quali furono Lamberto, lo Svarz ed Emmanuello Tedeschi, che vennero di Germania con non motto buona maniera : ma educati in quella scuola divennero valorosi è ripertarono alle case loro — un' accrescimento di molta virtù. — Di Emmanuello eravi una sola reliquia in Venetia, in un capitello sopra *il ponte di Santa Maria Mater Domini*, della figura di nostra Donna con due Angeli dalle parti, la quale essendosi guasta, fù ritoccata da poco avveduto Pittore, che cancelló non solo le pennellate di Emmanuelo, mà rese quell' opera in tutto diforme, ed occorre bene spesso, che le cose de buoni Maestri rimanghino guaste dall' altrui imperitia. »

[3] La *Danse macabre* de Minden en Wesphalie date de 1383; celle du couvent des Innocents à Paris était exécutée en 1424, et une autre, à Dijon, en 1470.

eu la bonne fortune de transmettre à la postérité, comme Jean Vries de Fribourg [1] (1450-1520), au moins quelques parties de son grand œuvre, on possède de ses tableaux à l'huile, de ses dessins et de ses gravures, dont nous allons nous occuper plus loin.

L'origine des sujets d'ornementation ironiques, souvent même insultants [2] et obscènes, si fréquemment dirigés dans la sculpture religieuse du moyen âge contre les moines, et qui doit être recherchée dans la haine que se portaient alors réciproquement les membres des fondations collégiales et monacales, était tout autre que celle des danses macabres. Si l'arme de ce caricaturisme était passée des mains du prêtre dans celles du laïque pour battre en brèche l'Église dominante au profit du schisme, les *Danses des morts,* produites d'abord par la peur que l'affreuse peste avait jetée dans toutes les âmes, étaient devenues une manifestation du sentiment d'égalité chrétienne, rafraîchi par la Réforme, qui ne se contentait plus de protester contre les dignités ecclésiastiques trop coûteuses, mais qui commençait aussi à montrer son indignation contre le luxe effréné des grands et l'abus du pouvoir civil. C'est à cause de ces germes de révolte que nous voyons souvent entremêlés, dans les compositions d'alors, le terrible au comique et le sarcasme à la fois, et que l'artiste paraît s'être appliqué d'y contenir avant tout l'égalité devant... la mort! La satire, qui se trouve répandue à pleines mains et souvent d'une manière peu délicate dans les *Fastnachtsspiele,* ou comédies du carnaval, ne fait pas non plus défaut dans les danses macabres. Si la vision de l'ascète s'y fait jour par l'horreur qu'inspirent les contorsions du squelette mis en contact avec la beauté et la jeunesse, elle est constamment accompagnée d'une ironie qui paraît contenir les germes de la révolte des masses, souffrant alors si cruellement de l'abus des pouvoirs civil et religieux; l'artiste s'est certainement plu à faire sentir à ces derniers les terreurs d'une fin où l'heureux et le fortuné doivent nécessairement plus souffrir par la perspective de la perte du bien-être terrestre que le malheureux et le déshérité, chez qui la lutte ininterrompue contre le besoin doit faire éprouver des regrets moins vifs. C'est ce mélange qui fait que la personnification de la mort perd le plus souvent l'horreur et la répulsion et permet même le rire de la camarde occupée à faucher des existences dans tous les rangs de la société.

Les peintures à l'huile, et non pas à fresque, que Manuel avait exécutées sur les murs du cimetière, montrait dans les premiers quatre compositions : *Adam et Ève chassés du Paradis,* les *Tables de la loi* données sur *le mont Sinaï,* la *Résurrection à Golgotha,* et *l'Appel au Jugement dernier.* Les autres tableaux, la *Danse macabre* proprement dite, telle que nous la connaissons par les vingt-quatre anciennes copies en aquarelle de Guillaume Stettler d'après les premières copies de Kauws et qui ont été publiés plus tard en lithographies, sont tous armoriés dans les coins de la partie supérieure; écussons qui représentent chacun des armes d'une famille bernoise. On y voit d'abord le *pape* en pleine procession, assis sur une chaise richement sculptée, porté par quatre ecclésiastiques, et à qui la Mort vient enlever la tiare; les armoiries sont celles des Burkhard, des Erlach et de Seengen. Derrière le pape, un *évêque* emmené par la Mort qui joue de la flûte, avec armoiries des Erlach et Schmid d'Uri. La seconde composition, toujours à deux sujets, représente un *patriarche* entraîné par la Mort au moyen des cordons de son chapeau, et un *jeune évêque* qui se laisse conduire vers la fosse au son de la guitare de laquelle le squelette accompagne son chant; les armoiries sont celles des Erlach et Asperlin, et des Weiler. Le troisième (Pl. V) nous montre un *abbé* qui se laisse conduire par la Mort bras dessus bras dessous, à côté d'un vieux *prêtre* vêtu de la chape et d'une pelisse, qui suit la Mort jouant ici du chalumeau; armoiries Venner et Stein. Viennent ensuite le *docteur*-médecin, concurrent gênant que la Mort paraît vouloir étrangler avec colère, à côté de l'*astrologue* absorbé encore dans la contemplation du

[1] Trois tableaux de ce peintre, datés de 1514 et signés de son monogramme, un *Saint Jean-Baptiste,* une *Décollation de saint Jean* et un *Martyre de saint Jean l'évangéliste* (nos 146 à 148 au musée de Bâle), accusent le coloriste distingué aussi bien que les têtes des fresques de la *Danse des morts* exécutées sur les murs du cimetière des dominicains de Fribourg, dont on possède encore plusieurs à la cathédrale de Bâle.

[2] Il y a entre autres sur une des parois de la cathédrale de Strasbourg, des bas-reliefs représentant le porc et le bouc portant en procession le renard couché; ils sont précédés d'un ours porte-croix et d'un loup porte-cierge, tandis que l'âne célèbre la messe.

firmament, et au-dessus desquels figurent les écussons des May et des Schaller. Le *chevalier* à qui l'Inflexible enlève sa lance de tournoi, est la composition qui forme le sujet du tableau suivant, surmonté des armes du chevalier Rodolphe de Friedlingen, commandeur de l'ordre teutonique de Könitz (1508-1520), dont la cotte d'armes est blanche et ornée sur la poitrine d'une croix noire. Le sujet de la planche VIII reflète, plus que tous les autres, l'état des esprits de cette époque de troubles et de haines ; on y voit du côté gauche *quatre moines* d'ordres différents, entraînés par des femmes ; le pendant montre une *abbesse* encore jeune conduite ici par la Mort coiffée d'une toque ; les armoiries sont celles des Baumgärtner, des Venne, et de Murie de Bütikon. Le tableau IX représente un *ermite* entraîné par sa longue barbe, et une *béguine* qui s'avance en dansant, conduite galamment par la Mort, qu'elle ne paraît pas reconnaître ; les écussons à gauche et à droite montrent les armes des Stürler. On trouvera à la page 3 la reproduction de la composition n° X ; ici ce sont l'*empereur*, épée et globe en main, et le *roi* tenant son sceptre, qui font leur dernière promenade aux sons de différents instruments de musique ; les armoiries sont celles des Beley et des Frisching. La planche XI, avec



LE SOUDARD, AVEC SON JEUNE AIDE CHARGÉ DE BUTIN, ET SA CONCUBINE : L'UN DES TABLEAUX DE LA DANSE DES MORTS.

les armoiries de Diessbach et des Lassaraz, nous montre deux belles femmes, une *impératrice* et une *reine*, s'en allant à l'autre monde gaiement et en dansant.

Les compositions suivantes offrent des *portraits*, ceux du chevalier de Mülinen en *duc* et du patricien Roverea en costume de *comte*, l'un et l'autre avec leurs écussons, ainsi que le *chevalier* et le *juriste* ; le premier a pris la dague et le second la parole pour se défendre de l'affreux visiteur. Un *avocat* et un *médecin* suivent ceux-ci, tandis que la feuille XV montre l'*étudiant* ouvrant la danse gaiement vis-à-vis d'un *avoyer* entraîné par la Mort coiffé ici d'un casque à ailettes.

Le maître a représenté dans la composition XVI le *conseiller* et le *bailli*, à qui la faucheuse montre une tombe ouverte et prête à les recevoir. C'est après ces hommes de qualité, ces dignitaires, ces princes, ces ecclésiastiques et ces belles dames que l'on voit défiler le monde plébéien, conduit par le *bourgeois* et le *mar-*

chand (F. XVII). Le *fou*, en fou qu'il est, essaye seul de lutter contre l'Invincible, qui, à côté de cet insensé, enlève un *enfant* à sa mère (F. XVIII). Arrivent alors l'*ouvrier*, le *mendiant*, le *soudard* avec son jeune aide chargé du butin et accompagné de sa belle *concubine* en costume fort pittoresque; celle-ci écoute avec recueillement les sons que la Mort tire d'une cornemuse et offre la figure la plus charmante que l'on puisse s'imaginer (v. la gravure à la p. 7). Rien, absolument rien, dans cette ravissante personne n'a plus le caractère des compositions dites gothiques, et si l'on considère l'époque et l'endroit de l'exécution de cette peinture, on est surpris de n'y plus rencontrer dans les plis des vêtements ce chiffonné gothique encore si manifeste dans les compositions de Durer. Le *cuisinier* et le *paysan*, la *veuve* au chapelet et la *jeune fiancée* aux longues nattes représentés sur le tableau XXII sont suivis par toute une troupe composée indistinctement de *Turcs*, de *chrétiens*, de *Juifs* et de *païens* s'enrôlant sous la même bannière noire portée par la camarde en personne et qui finit, sur la composition du côté droit, par enlever au *peintre* lui-même son appui-main (v. p. 9).

Consummatum est! La fin, la terrible conclusion, y est représentée par une récolte! Tout est tombé sous la faux, à l'exception du prédicateur placé à droite et tenant un crâne entre les mains; hors-d'œuvre, tableau à part, la morale de la pièce, si l'on veut, l'*acta est fabula*, l'*ita Deis placuit*, l'ascétique *memento quia pulvis est*.

Les vers allemands que le peintre-poëte avait placés au-dessous du tableau dans lequel il s'est représenté lui-même au moment où la Mort s'approche en traître, rampant derrière lui pour arracher à sa jeune proie pinceau et appui-main, sont dans l'original d'une tournure qui, à défaut de qualités poétiques, se distingue en ce qu'elle n'a rien d'attristant :

O Manuel, aller Welt Figur
Hartec gemalt an dise mur.
Nun must sterben, do hilft kein Sundt
Bist nit sicher minut noch Stundt
Hilff ewger Heylandt drumb ich dich bitt
Dan hie ist gar keis blybens nit :
So mir der Todt min Redt wurst stellen
So bhüt üch Got min lieben G'sellen.

(Sur ce mur tu as représenté tout le monde
A toi maintenant de danser la ronde :
« Hélas! Si je ne puis rester sur cette terre
Au Sauveur Jésus j'adresse ma prière
Dès que la mort tient à m'enlever la vie
A Dieu camarades, à Dieu amie.) »

La vue sur les paysages des lacs de Thun, de Bienne, de Neuchâtel, etc., que forment les fonds de ces différents tableaux ôtent à l'ensemble de la composition l'uniformité et la sécheresse que d'autres peintres de telles danses macabres n'ont su éviter. L'effet produit par ces vues de campagnes qui se déroulent à travers les arcades à plein cintre, rappellent l'impression que font éprouver les points de vue variés dont on jouit au cimetière de Luzerne, où de semblables arcades, ménagées tout le long des murs d'enceinte, permetten d'embrasser les tableaux agrestes variés qu'offrent les environs de cette ville si bien située. Les colonnettes en marbre tacheté et de forme balustre, placées là pour supporter les arcs destinés à diviser et à encadrer les sujets de la *Danse des Morts* de Manuel, ont pour base commune un mur continu de très-peu de hauteur qui permet d'embrasser les paysages dans toutes leurs étendues.

Grüneisen, contrairement à Sandrart (v. *Niclaus Manuel* etc. Stuttgart und Tübingen, 1837; p. 226) et à Scheurer (v. son *Académie allemande*. Nuremberg. In-folio, 2 vol. 1675-1679), croit que la *Danse des morts* avait été peinte à fresque et non pas à l'huile, opinion que je ne puis partager, puisque des fresques entrent assez profondément dans le crépis du mur pour ne pas nécessiter au bout d'un laps de temps si court le

renouvellement dont le peintre Urban Weiss (v. la chronique de Haller) avait été chargé déjà en 1553, soit une trentaine d'années après leur exécution, entre 1514 et 1521, époque sur laquelle on paraît fixé par l'entrée de Manuel au service de l'État en 1523 qui ne lui permettait plus de s'occuper aussi sérieusement de la peinture. C'est dans les registres de la collégiale de Berne de 1522, que l'on trouve *sous ce rapport* la dernière mention de Manuel, à l'occasion de la peinture des bannières dont il devait être chargé. Rien ne prouve s'il a collaboré au tableau représentant des *Morts célébrant la messe,* qui avait été exécuté à la commande de son grand-père, soit par Hans Fries de Fribourg, soit par Siegesmond Holbein, car Paul Löwensprung était déjà mort en 1499. La *Danse des Morts*, qui offrait plus de cent figures de grandeur naturelle, doit l'avoir occupé au moins deux ans, d'autant plus qu'il n'y pouvait pas travailler durant les mois d'hiver. — Quant aux murs sur lesquels l'artiste avait fait dérouler cette belle page, ils ont été déjà démolis entièrement en 1660.

Des autres peintures murales de Manuel, une seule, exécutée par le maître sur la façade de sa propre maison à Berne, nous est également connue par la copie. C'est Salomon [1] adorant l'idole pour complaire à trois



TURCS, JUIFS ET PAIENS ENTRAINÉS PAR LA MORT QUI ENLEVE AU SI AU PEINTRE LUI-MÊME L'APPUI-MAIN; LE DERNIER TABLEAU DE LA DANSE MACABRE.

de ses six cents femmes de tous pays, adonnés, en majeure partie, aux cultes du polythéisme et même des fétiches, selon leurs différentes religions. Le roi, à longue barbe blanche et couronné, y est représenté avec elles devant l'idole fantastique en bronze, tandis que le peintre a placé de l'autre côté une jeune fille et un garçon, ce dernier montrant un écriteau sur lequel on lit : *O Salomo, was dust du hie? Der weisest so uferden vom froven Lyb ward geboren, macht dich ein Weib zu einem Thoren!* etc. (O Salomon, toi le plus sage que femme ait conçu, une femme te rend fou!) Une autre composition, qui était placée au pre-

[1] Sujet dans lequel, à tort, on a voulu voir l'Adoration du veau d'or des Israélites au désert.

mier étage de la même maison, montre un patricien en costume suisse de l'époque, avec l'épée, le chapeau à plumes etc., posé fièrement au milieu d'un grand nombre de femmes et d'hommes de toutes les conditions, et un troisième tableau, un fou en habit de moine et à grelots, indiquant de la main la colonne qui porte l'idole, avec la signature *Nicolas Manuel vn Bern*, accompagnée du millésime de 1518, et l'instrument du graveur sur bois, la marque habituelle du maître. (V. les monogrammes à la fin de cette notice, et à côté du portrait placé à la première page.) C'est une composition de vingt-deux figures en grandeur naturelle; elle paraît avoir eu trait au grand-père du peintre, qui, vers la fin de ses jours, s'était remarié avec une toute jeune personne, attachée profondément aux dogmes préconisés par les béguines.

Ces peintures, qui ont disparu seulement au commencement du XVIIIe siècle, ont été copiées, avant leur destruction, en 1732, à l'aquarelle, par P. R. Dick, et reproduite en esquisses par Gabriel Lœhrer en 1822.

Le musée de Bâle possède quatre tableaux de Manuel provenant du cabinet Amerbach [1]; ce sont : *Bethsabée observée par David*, daté de 1517; *Lucrèce*, de la même année; une *Décollation de saint Jean-Baptiste* et une *Adoration de sainte Anne*. Ce dernier tableau est admirable comme caractère et expression de têtes. Quant aux deux autres mentionnés dans la note ci-dessous et décrits par *Gruneisen* [2], qui donne cinq pieds sur cinq un quart de grandeur au premier, et huit sur six à un autre, le *Jugement de Pâris*, et cinq sur quatre à celui qui représente la *Vierge* avec l'enfant Jésus; je doute qu'ils soient des œuvres du maître, qui a montré bien plus d'art dans ses autres créations. Au musée de Berne, deux morceaux qui me paraissent également douteux, un tableau à deux faces représentant *Saint Luc* et la *Naissance de la Vierge*, l'autre, une *Noce de Paysans* au XVIe *siècle*, don de la famille Manuel. Les teintes de ces derniers tableaux sont grisâtres, et les mains des personnages mal modelées.

Un portrait de l'artiste, peint à l'huile par lui-même, une de ses premières œuvres, de seize pouces de hauteur, se trouve dans la possession de Mme de Sinner sur Worb, à Berne; il a été copié pour la famille Manuel par le peintre Handmann, de Bâle, mort en 1781.

Le musée de Bâle possède aussi un certain nombre de dessins au crayon, où le peintre a laissé des ornements d'un goût exquis et dont plusieurs consistent en arabesques entrelaçant des figures, dessins dont les plus remarquables ont été reproduits en photographies par Braun (V. celui de la première page de la présente notice qui en fait partie). Le maître a fourni en outre des dessins pour la gravure sur bois, parmi lesquels on cite la *Comédie de Carême*, la *Prostituée de Babylone chevauchant sur un dragon et entourée du pape, d'évêques, de prêtres, de l'empereur, de rois, de princes, de soldats et de toutes sortes de peuples*; de nombreuses villes et autres sujets dans la cosmographie de Münster, ainsi que des machines de mines, etc., ces derniers pour le *Re Metallica* de Georges Agricola.

Manuel, qui était en outre graveur et modeleur, a laissé des planches sur bois qui représentent les vierges folles et sages. (V. *Sandrart*, II, p. 253; *Mürr*, *Journal de l'histoire des arts*, t. V, p. 25; *d'Anonne;* et *Bartsch*, le *Peintre graveur*, t. VII, p. 468 et 469.) Ces gravures sont très-bien taillées et portent son monogramme.

Les quatre tableaux à l'huile sur panneaux, conservés à la bibliothèque de Bâle et déjà mentionnés plus haut, figurent aussi dans Grüneisen comme faisant partie des meilleures productions du maître, opinion que je ne puis partager pour tout. L'un, par exemple, représentant *Lucrèce se poignardant*, est d'un ton brunâtre et montre peu d'étude pour les extrémités.

Si l'on résume les travaux artistiques du maître bernois, qui était contemporain de Holbein, on trouve qu'il était meilleur dessinateur que peintre, plus spirituel que profond, plus philosophe que praticien. Obser-

[1] Ambrosius Amerbach, imprimeur. Dans le catalogue rédigé par le fils de cet amateur, Basilius Amerbach, il s'agit de tableaux à la détrempe : « *Pyrami et Thisbes historia*, item *Judicii Paridis*, deux grandes pièces peintes à la détrempe sur toile par Nicolas Manuel Deutsch; item, un *Dieu le Père, Anne, Marie, Jésus, saint Jacques, saint Matthieu*, en nuages; en bas diverses figures, un peu plus petites, qui les adorent. »

[2] *Niclaus Manuel. Leben und Werke eies Malers und Dichters, Kriegers, Staatsmannes und Reformators im sechszehnten Jahrhundert, Mitgetheilt von Dr. E. Grüneisen. Stuttgart und Tübingen*. 1837, *in*-8

vateur fin, plein de sentiment, et souvent débordant d'ironie, il accuse aussi et partout l'étude de la nature et une grande facilité. Plus âgé que Holbein, Manuel avait déjà échangé le pinceau contre la plume administrative, lorsque celui-ci avait à peine commencé à montrer son grand talent, et on peut donc admettre qu'Holbein n'a eu aucune influence sur le peintre de la réforme suisse, et que, bien au contraire, il a plutôt étudié Manuel.

Si le maître augsbourgeois avait déjà apporté d'Allemagne un fond solide des connaissances de son art, il a certes appris beaucoup de l'artiste bernois, et cela plus particulièrement pour ce qui concernait la nouvelle conception pour la composition des figures, où rien n'était presque plus gothique, et où le coloris même accuse sous quelques rapports l'influence italienne. *Sandrart* déjà, qui pourtant a été fort bref sur la vie de Manuel, l'a placé sur la même ligne qu'Holbein, ce qui est aller trop loin ; sans partager ce jugement ni celui de Passavant, qui lui accorde seulement la valeur d'un Urse Graff, ni l'opinion de Hegner, qui ne trouve de remarquable dans la *Danse des Morts* que « l'élégance des figures (*zierliche*), exempte de la roideur de son époque et de beaux fonds de paysages », on doit ranger ce grand peintre suisse parmi les artistes importants de tous les pays, quoiqu'il n'ait pas été assez longtemps adonné à l'exercice de son art et qu'il n'ait pas laissé un œuvre nombreux ; s'il fait incontestablement partie des artistes marquants, on ne peut cependant pas le compter au nombre des chefs d'écoles de la valeur d'un Holbein.

Auguste Demmin.

RECHERCHES ET INDICATIONS

PEINTURES MURALES, CONNUES PAR DES COPIES.

— *La Danse macabre*, dont la description figure plus haut.

Salomon adorant l'idole pour plaire à ses femmes, également connue par des copies (v. plus haut p. 9).

PEINTURES A L'HUILE.

A Bâle, *au musée. Bethsabée observée par David*, daté de 1517. *Lucrèce*, au même millésime ; *la Décollation de saint Jean-Baptiste* et une *Adoration de sainte Anne*.

Propriété de M. de Sinner : le portrait du maître peint par lui-même.

A Berne, *au musée. Saint Luc et la naissance de la Vierge*, tableau à deux faces (n° 76) ; *Paysans du XVIe siècle* (n° 77), attribués à Manuel. *A la Bibliothèque*, le portrait du maître, peint par lui-même sur bois (douteux). Propriété de la famille de Mülinen : Le portrait sur toile de 8 sur 10 pouces, du chevalier Gaspard de Mulinen et celui de la femme du chevalier, en même grandeur.

DESSINS ORIGINAUX.

A Bâle. A la Bibliothèque réunie au musée. Un certain nombre de dessins et croquis dont l'un a été reproduit à la première page de cette notice. On attribue à Manuel cinquante à quatre-vingts pièces en tout. En outre deux cahiers complets de cinquante-six dessins chacun.

A Berne. Propriété de la famille Manuel. Un dessin à la plume.

GRAVURES SUR BOIS DU MAITRE.

Dix planches de 6 pouces 10 lignes sur 4 pouces une suite de dix sujets : les *Vierges folles et sages*, représentées debout et habillées de différentes manières ; chaque planche est marquée du monogramme de l'artiste, et quelques-unes, en outre, du millésime de 1518.

OUVRAGES MODELÉS OU SCULPTÉS.

A Berne. Propriété de la famille Manuel. Gobelet ou armoiries en émail.

REPRODUCTIONS, EN AQUARELLES, DE QUELQUES ŒUVRES DU MAITRES PAR D'AUTRES ARTISTES.

Copie de la *Danse des Morts*, exécutée en 1553 par Urbain Weiss. — Autre copie de la *Danse macabre*, exécutée en 1649 par Albrecht Kauw à Berne, en vingt-quatre planches de 12 sur 16 pouces de grandeur et formant un volume relié.

Autre copie, exécutée d'après la seconde par Wilhelm Settler, mort en 1708.

Salomon adorant l'Idole, et copie des fresques de la maison du maître, exécutée au XVIIIe siècle par P. R. Dick. La même, en esquisses, en couleurs par Gabriel Lohrer (1823), propriété de la famille Manuel.

GRAVURES SUR BOIS, D'APRÈS LES TABLEAUX ET DESSINS DU MAITRE.

La *Danse macabre*, publiée en 1588 chez Huldrich Frœlich, alors bourgeois de Bâle.

LITHOGRAPHIES PUBLIÉES D'APRÈS LES MÊMES FRESQUES.

La *Danse des Morts*, vingt-quatre planches dessinées sur pierre à l'institut de Haller à Berne et sous la direction de Weiss, d'après les copies de Settler et dans les mêmes grandeurs ; publiées avec le texte du peintre-poëte en 1823.

PHOTOGRAPHIES DE QUELQUES ŒUVRES DE MANUEL.

Plusieurs planches des dessins à la plume et au crayon conservés au musée de Bâle ont été en partie photographiés par Braun ; ils représentent 6 patriciens, 4 patriciennes, 6 figures de saints ; 4 combats ; 6 danses, 3 sujets d'enfants, 6 lansquenets ; 6 figures allégoriques ; 6 femmes nues ; plusieurs soldats et hommes de guerre ; des arabesques, vignettes, etc., etc.

Monogrammes divers recueillis sur les peintures, les dessins et les gravures du maître, et dont quelques-uns sont accompagnés de l'outil du graveur :

NMD. NMD. NMD. NMD 1520 RMD RMD

YOIY

NMD. HRMD. BERNY. NMD PSD HRMD

PARIS. — IMPRIMERIE JULES LE CLERE ET Cie, RUE CASSETTE, 29.



École Allemande. *Sujets religieux et d'histoire.*

HANS SCHÄUFFELEIN

NÉ EN 1492. — MORT EN 1540.



On ne peut nier que le peintre brugeois Roger Van der Weyden l'aîné, l'élève de Jean et l'émule de Hubert, les deux célèbres frères Van Eyck, maître dont l'atelier à Bruxelles fut, durant la seconde moitié du xvᵉ siècle, le rendez-vous d'un certain nombre de peintres du midi de l'Allemagne, et plus particulièrement de l'École de Souabe, n'ait aussi exercé de l'influence sur l'École franconienne ; mais la forme pratiquée par l'artiste flamand fut toujours dominée chez les peintres allemands par la conception idéaliste, particulièrement de celle de l'école colonaise. C'est indirectement, par les œuvres du vieux Frédéric Herlen, maître reçu déjà en 1467 dans la bourgeoisie de Nördlingen et dont l'action sur le développement de l'art en Souabe a été marquante, que Hans Léonard Schäuffelein subit l'influence de l'école flamande et perdit des qualités qui ne purent être rachetées ni par le coloris ni par la touche plus vigoureuse acquise dans les études des peintres étrangers transmises à Ulm et à Nördlingen par Herlen. Selon Heller, qui, dans son *Histoire*

de la Xylographie (Bamberg, 1823. P. 117), se réfère à des renseignements recueillis par le peintre Müller, Schäuffelein est né en 1492 à Nuremberg et non pas à Nördlingen. Franz Schäuffelein, le père de Hans, était originaire de cette ville, dans laquelle il faisait le commerce des laines, mais il l'avait quittée pour aller s'établir à Nuremberg, où son fils fit son apprentissage sous Durer. Retourné à Nördlingen, le jeune peintre alla habiter la maison paternelle, située près du *Eichbrun*, aujourd'hui Lit. C. V. et se fit recevoir, en 1515, *bourgeois* et membre de la corporation des marchands, ce qui indique qu'à côté de la peinture il exerçait aussi le commerce. On le trouve mentionné dans les comptes de la ville de 1516 pour le payement d'un florin à lui fait en rétribution de la gravure d'une aigle, servant probablement de timbre. On verra plus loin que la grande composition murale exécutée à l'hôtel de ville date de 1515. Marié, dans la même année, avec Afra Tucher de Nuremberg, il est mort à Nördlingen 1540, en laissant un fils, du nom de Hans, et deux filles, Walburga et Barbara, cette dernière mariée à Hans Eichler. Quant à son épouse, il paraît qu'elle n'attendit que le temps prescrit pour se remarier avec le peintre Hans Schwarz d'Ottingen, qui continua à se servir sur ses gravures du monogramme de son prédécesseur. Appartenant à l'*École franconienne*, Schäuffelein était au fond resté fidèle aux traditions d'Albert Durer, qu'il avait dépassé même sous le rapport de la couleur, chez lui plus substantielle, plus chaude et plus harmonieuse que dans les tableaux du grand maître. Si ces qualités empruntées aux Flamands se trouvent réunies, dans ses bons tableaux, à la manière de Durer et au sentiment propre, il en existe d'autres où ce peintre, très-inégal, se montre sous un jour moins favorable par des touches négligées, des coloris froids et fauves, particulièrement pour la carnation des têtes, souvent insignifiantes comme caractère. Quant aux paysages de fonds, ils sont toujours bien détaillés; j'en ai vu de très-réussis et supérieurs à ceux de beaucoup de ses contemporains.

Schäuffelein, qu'il ne faut pas confondre avec Schülein de l'école souabe, a aussi peint à la détrempe sur les parois des murs d'église et autres édifices publics; l'une de ces peintures, exécutée en 1515 à l'hôtel de ville de Nördlingen et qui a été reproduite à la page suivante, représente des épisodes de la vie de Judith, composition remarquable pour la quantité prodigieuse des personnages et l'arrangement intelligent des groupes, qui ne manquent pas de former un tableau assez bien ordonné, quoique les nombreuses scènes ne pivotent pas autour d'un centre : les différentes phases du drame se trouvant représentées à la fois et réunies sur un seul fond de paysage. Le peintre, selon la coutume de l'époque, y a figuré tous ces Juifs et Amalécites du VII[e] siècle avant Jésus-Christ en costumes et avec armes offensives et défensives de son temps. Au milieu, sous une tente blasonnée déjà comme celle d'un croisé, Holopherne, le capitaine de Nabuchodonosor, assis et entouré de ses capitaines, reçoit la belle Juive; elle est escortée de chefs montés sur des chevaux bardés de fer et d'un grand nombre d'hommes richement costumés; on y distingue même des lansquenets. Judith s'y montre timide, les yeux baissés; ses traits, son maintien, sont ceux d'une blonde Marguerite, incapable de tuer seulement une mouche. A gauche, le même genre de tente avec la couche déjà souillée par la débauche et l'assassinat; le cadavre de la victime y gît mutilé, et la veuve de Manassès, toujours les yeux baissés et la figure empreinte d'une douceur angélique, s'avance, avec le coutelas encore ensanglanté, pour jeter la tête qu'elle vient de couper. Le peintre y a fait preuve d'un profond sentiment psychologique; en représentant la prostituée politique sous de tels dehors, il fait ressortir davantage l'hypocrisie et l'infamie de l'action que l'aberration morale seule peut exalter. Tout autour de cette tente, des Amalécites endormis à la suite d'une orgie, comme l'indiquent les tonneaux vides et les gobelets renversés à côté des ivrognes que les Juifs commencent déjà à massacrer. Au fond, vers la droite, la ville de Béthulie, ceinte de murailles et qui se présente sous le style transitoire romano-ogival; elle verse par le pont fortifié de sa porte principale des flots de combattants, qui se jettent sur le camp de l'ennemi surpris dans son sommeil. A gauche une autre ville ou château fortifié; là aussi des hommes à pied et à cheval se ruent sur l'assiégeant endormi et tué sans défense. Tous ces riches costumes, toutes ces armures cannelées et ces couleuvrines sans tourillons portées par des affûts fort primitifs, toutes ces armes presque gothiques; hallebardes, lances et épées de lansquenets, rappellent par leurs formes les gravures du fameux *Teuerdank*, poésies recueillies en l'honneur de Maximilien I[er] et dont les dessins ont été faits par Schäuffelein.

Ils font aussi penser aux compositions du *Weiss-Künig* et de la *Généalogie de Maximilien* pour laquelle il avait gravé, car les costumes et les armes appartiennent à la même époque et au même pays. On ne trouve cependant dans la vaste composition aucune arme de trait portative; ni fronde, ni arc, ni arbalète, ni canon à main, ni arquebuse. Cette absence est-elle due au hasard ou à une intention dont la portée échappe? Ce que l'on y doit admirer le plus, c'est le grand nombre de beaux types de têtes d'hommes et de femmes, la variété de ces caractères de figures et de costumes dont les détails et le fini, pour un tel décor de mur exécuté à la détrempe, a quelque chose de surprenant de la part d'un peintre presque débutant.



ÉPISODE DE L'HISTOIRE DE JUDITH; peinture murale à l'hôtel de ville de Nördlingen.

La composition, qui a été lithographiée in-folio par Frédéric Wilhelm Doppelmayr d'une manière très-satisfaisante et avec beaucoup de soin, est surmontée de l'inscription latine suivante : *Castrametatio Holofernis, Devastatio terrae et Civitatis Melothi Betuliae Urbis Obsessio. Miserabilis Holofernis Demeritus Interitus Ac Suorum Militum Exitialis Fuga Haud Inartificiosa Pictura Hic Conspicitur*. A gauche, sur une tablette peinte dans la bordure, la signature du maître *IOHANNES. SCHEIFELIN. PIXIT. M. DXV.* Une étude achevée de la même composition, jadis à l'hospice de Landau, à Nuremberg, se trouve actuellement à Munich. La plus belle œuvre de Schäuffelein, une des meilleures de toute l'école allemande de cette époque, et exécutée, en 1521 alors que le maître avait à peine trente ans, pour Nicolas Ziegler, vice-chancelier de Charles-Quint, c'est le retable à la cathédrale de Nördlingen, une *Mater dolorosa* avec des figures de saints. Transparence, tons dorés, sentiment élevé, beauté de types, exécution soignée, rien n'y manque. La *Sainte Barbe*, un des personnages des vantaux, s'y distingue particulièrement par sa beauté vraiment idéale, tandis que les autres ne sont pas moins remarquables par leur maintien digne. Le milieu du triptyque, composition de dix figures, montre Nicodème et Joseph d'Arimathie tenant le corps du Christ mort. La beauté de la Vierge aux bras écartés, soutenue par S. Jean et par une sainte femme, est encore dépassée par celle de la Madeleine, représentée les mains jointes et dans une douleur morne; derrière elle, S. Longinus en armure d'or; le tout dans un paysage accidenté avec le Golgotha et les larrons. S. Paul appuyé sur son glaive, l'empereur Constantin à qui un ange remet l'épée de la foi, décorent les deux côtés. Ces tableaux, peints sur panneaux comme tous ceux de cette époque, portent le monogramme de Schäuffelein, à qui ils furent payés 175 florins d'or. Quatre autres panneaux à la même église, un *Ecce Homo;* une

Pieta avec neuf figures, signé et daté de 1516; la *Vierge couronnée par Dieu le Père*, daté de 1517, et *Jésus, Marthe et Marie*, daté de 1521, sont également d'excellents tableaux. Un *Couronnement de la Vierge*, qui comprend quinze autres scènes, à l'ancien couvent d'Anhausen près d'Oettingen; l'*Ensevelissement de la Vierge* et trois *épisodes de la vie de S. Pierre*, à la chapelle de Saint-Maurice à Nuremberg, et un *Ecce Homo* peint à la détrempe en 1517, au château de la même ville, sont du même maître, qui a aussi exécuté beaucoup de dessins et de gravures sur bois, en général moins satisfaisants, sauf les bois des *Scènes de la vie militaire*, de la *Belle Société* et du *Ballet des noces* (voir la gravure à la première page); ces derniers très-précieux pour l'étude des costumes. Les trente-cinq sujets représentant la *Passion du Christ* dans le *Speculum passionis Domini nostri Jesu Christi, per doctorem Udatricum Pinder, Nurembergæ* 1507, in-folio, offrent la plus ancienne date et font croire que Schäuffelein est né avant 1492, puisqu'il devrait sans cela avoir composé ces feuilles à l'âge de quinze ans. Parmi les suivants, treize sujets religieux, dont la majeure partie a paru pour la première fois dans l'ouvrage intitulé : *Doctrina, Vita et Passio Jesu Christi*, publié à Hagenau en 1516 par les héritiers de Th. Anshelmus et Jean Alberti, et que l'on retrouve dans un autre ouvrage publié dans la même ville, en 1517, sous le titre : *Marci Vigerii de Decachordon Christianum*. La *Doctrina, vita et passio Jesu Christi, juxta novi Testamenti fidem et ordinem artificiosissime effigiatæ. Francfurti, apud christianum Eejenolphum*, 1537, in-4°, contient les mêmes sujets. Bartsch a énuméré, en tout, trois cent soixante-seize planches, soit exécutées d'après les dessins du maître, soit gravées par lui-même. Deux des monogrammes reproduits ci-dessous sont parlants. Schäuffelein signifie en allemand *pellette*. Il y a dans l'un l'*S* traversé par le *J*, qui représentent Johann (Jean) Schäuffelein, et dans l'autre le *H* et l'*S* réunis; ici la première lettre représente l'initiale de Hans, équivalant en allemand à Johann, dont il est l'abréviation, comme Fritz l'est de Frédéric. AUGUSTE DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

ANHAUSEN, ancien couvent près d'Oettingen. *Le couronnement de la Vierge avec quinze autres sujets*, sur panneaux.

COLOGNE, au musée. *La Vierge agenouillée*, avec figures d'hommes, n° 385, que le catalogue attribue à ce maître.

MAYENCE, au musée. *Le Martyre de S. Etienne* (Douteux.)

MUNICH, au musée. Etude achevée de la peinture murale de l'hôtel de ville de Nördlingen (n° 164, à l'hospice Landau, à Nuremberg, où il fut jadis conservé).

DONAUECHINGEN, *au palais du prince*. Plusieurs tableaux, parmi lesquels un triptyque de petit autel peint pour les comtes de Zimmern, où sont représentés sur le panneau du milieu la *Vierge avec l'enfant Jésus* entouré de saints, et sur les vantaux des figures portraits de la famille Zimmern-Henneberg et quatre sujets de la Passion.

NÖRDLINGEN, en Franconie. *A l'hôtel de ville*. Grande composition, peinture murale à la détrempe : l'*Histoire de Judith*. *A la cathédrale*. Tableaux à l'huile, une *Mater dolorosa* avec des figures de saints, et des épitaphes : *Ecce homo*; *Pieta* avec neuf figures; *Vierge couronnée par Dieu le Père*; *Jésus, Marthe et Marie*; tous sur panneaux.

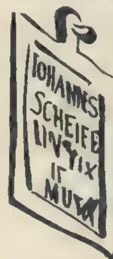
NUREMBERG, au château. Un *Ecce Homo* peint à la détrempe. A la chapelle de Saint-Moris, l'*Ensevelissement de la Vierge*, à l'huile (n° 75). Trois *épisodes de la vie de S. Pierre*, à l'huile (n° 77), et n°s 42, 75, 83, 101 et 128 attribués au même maître.

GRAVURES SUR BOIS.

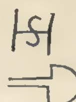
73 sujets religieux, dont la majeure partie dans la *Doctrina, vita et passio Jesu Christi* publiée à Haguenau en 1516. 35 sujets, la Passion du Christ, dans le *Speculum passionis Domini nostri Christi, per doctorem Udalricum Pinder, Nurembergœ* 1507. Dans le *Marci Vigerii de Decachordon christianum*, imprimé à Nuremberg en 1517, et dans la *Doctrina, vita et passio Jesu Christi, juxta novi Testamenti fidem et ordinem trificiosissime effigiatæ. Francforti, apud christianum Eejendolphum* 1537, in-4. Les illustrations de *Tewerdanck*, publié in-folio à Nuremberg en 1517, et en 1519 par Jean Schonsperger; il contient 118 gravures sur bois. *Le Ballet des Noces* (20 pièces). *La Belle Société. Les Scènes de la vie militaire*.

LITHOGRAPHIE
D'APRÈS LA COMPOSITION DU MAITRE.

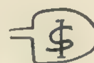
La *Vie de Judith*, in-folio exécutée par Frédéric Wilhem Doppelmayr.



Monogramme recueilli sur la peinture murale de l'hôtel de ville de Nördlingen.



Monogramme recueilli sur des gravures. Le H et S sont les initiales de Hans Schäuffelein et la pellette, le monogramme parlant.



Monogramme composé des initiales de Johann (Jean ou Hans) Schäuffelein.



Autre monogramme formé des initiales de Hans Schäuffelein et de la marque parlante, la pellette.

PARIS. — IMP. JULES LE CLERE ET Cie, RUE CASSETTE, 29.



École Allemande. *Sujets pieux ou fantastiques, Portraits.*

JEAN HOLBEIN (DIT LE JEUNE)

NÉ EN 1498. — MORT EN 1554.



A mesure qu'on avance dans la vie et dans l'étude des arts, on prend un goût plus vif pour les maîtres qui ont annoncé la dernière perfection sans y atteindre encore; on sent mieux le prix de leurs œuvres, on y trouve plus de saveur. Ce n'est pas sans raison que les critiques italiens de notre temps ont remis en honneur les artistes du quinzième siècle, ceux qu'ils appellent les *quattrocentisti*, tels que Masaccio, Lucca Signorelli, Pérugin, Andrea Mantegna, Jean Bellin... et si de nos jours Léonard de Vinci est l'objet d'une prédilection si haute, c'est qu'étant le premier des grands maîtres, il est aussi le dernier des précurseurs, et que chez lui la peinture conserve dans sa pleine maturité les naïvetés et les grâces de la verte jeunesse. Sans appartenir au quinzième siècle, Holbein en a les qualités fortes, l'air ingénu, le naturalisme sincère et profond. Au moment où la Renaissance arrive, par Raphaël, aux splendeurs de son midi, elle en est encore dans Holbein à son aurore. C'est que l'esprit germanique était en retard d'un demi-siècle au moins sur le génie de l'art italien, et qu'il tenait par une attache dernière au Moyen-Age, quand déjà, dans les grandes écoles de Florence, de Rome et de Venise, les restes de l'art gothique avaient disparu.

Hans (ou Jean) Holbein, dit le Jeune, passait pour être né à Bâle en 1495, mais il paraît aujourd'hui

probable qu'il naquit à Augsbourg en 1498. Il existe, en effet, dans la galerie d'Augsbourg, des peintures de Hans Holbein le père qui ont une date précise et qui prouvent qu'il était citoyen d'Augsbourg et qu'il y habitait pendant les années où l'on prétend que son fils serait né à Bâle. En 1495, Holbein le père exécute un tableau divisé en compartiments où il représente les divers épisodes de la Passion. En 1500 et 1501, il peint en grand, pour l'église des Dominicains de Francfort, huit autres sujets de la Passion avec deux arbres généalogiques, l'un de la Vierge, l'autre des Dominicains, le premier signé *Hans Hollbeyn de Augusta* 1501. La galerie d'Augsbourg possède un triptyque dont le sujet principal est la Transfiguration, et qui est daté de 1502. Enfin, en 1504, Holbein le père achève son œuvre capitale, la *Vie de saint Paul*, dont les scènes diverses sont dominées par une figure du Christ couronné d'épines. Dans le Baptême de Paul, le peintre s'est introduit lui-même avec ses deux fils, dont l'un est un petit garçon d'environ six ans, qui fut l'illustre Holbein[1]. De tous ces faits, il résulte que Holbein le jeune a dû naître à Augsbourg, et que sa naissance doit se rapporter à l'année 1498.

Bien qu'il ait été éclipsé par la gloire de son fils, Holbein le père serait digne d'arrêter l'attention de l'histoire, car les tableaux de sa main que l'on voit réunis en grand nombre à la Pinacothèque de Munich sont marqués à l'empreinte de ce sentiment naïf, pénétrant, qui caractérise les œuvres du Moyen-Age. Saisissants de réalité, ils mordent la vue en quelque sorte par l'intensité de la couleur; mais ils ont aussi une forte prise sur la mémoire parce qu'ils sortent d'une imagination fertile, échauffée et bizarre... Mais le cadre, déjà si vaste, de notre ouvrage ne dépasse point les premiers temps de la Renaissance dans les divers pays de l'Europe. Nous sommes donc autorisé, par le titre même du présent livre, à ne pas remonter jusqu'aux peintres encore bysantins ou gothiques de l'école d'Augsbourg, ou, comme dit M. Waagen, de l'école de Souabe. Jean Holbein le fils, du reste, n'a rien perdu de l'ingénuité incisive qui nous rend si précieuses les peintures de l'âge antérieur. Il a possédé toutes les qualités paternelles, mais sans étroitesse, sans gaucherie et sans dureté. En dépouillant ce qui restait de barbare dans la génération précédente, il a retenu ce qu'elle avait de séve, de verdeur.

L'ouvrage d'Ulrich Hegner, publié en 1827 à Berlin, et qui est intitulé « Hans Holbein le jeune » (*Hans Holbein der jungere*), les recherches plus récentes de M. Passavant et les *Anecdotes of painting* rectifiées par les annotations de Dallaway et de Wornum, ont jeté maintenant la lumière sur la biographie du grand peintre, biographie que beaucoup d'écrivains avaient défigurée à plaisir ou mal connue. Ce n'est pas Gueudeville, le bénédictin défroqué, qui a raconté le premier la vie de Holbein, comme le dit M. Fortoul[2]. Avant Gueudeville, dans une édition de l'*Encomium Moriæ* d'Erasme, Charles Patin avait publié en 1676, sur le peintre d'Augsbourg, une notice en latin que le même Gueudeville n'a fait que traduire librement en français dans son édition de 1713. Holbein y est représenté comme un libertin et un ivrogne, toujours au cabaret et toujours gueux. C'était autrefois l'assaisonnement obligé de toutes les biographies d'artistes. On pensait sans doute les rendre ainsi plus piquantes par le contraste de la débauche avec le génie. En ce qui touche la vie et le caractère de Holbein, voici ce que l'on peut regarder comme à peu près certain.

A l'âge de dix-huit ans environ, c'est-à-dire en 1516, Jean Holbein le jeune alla s'établir à Bâle. Il y fut accompagné ou suivi d'un de ses frères, Ambroise Holbein, dont le talent, quoique inférieur, avait de l'analogie avec le sien. Bâle était une ville savante. Des imprimeries célèbres y offraient un moyen d'existence à quiconque savait manier un crayon, et nul n'y était plus habile que Jean Holbein. Non-seulement il dessinait avec beaucoup de finesse et de précision, mais il avait une imagination abondante et une aptitude précieuse pour un homme qui devait s'employer à l'illustration des livres, je veux dire l'art de dessiner en petit et de rester clair, éloquent, quelquefois grand, expressif, dans des compositions d'une exiguïté extrême.

Mais avant de s'établir à Bâle, il paraîtrait qu'Holbein y fit un premier voyage en 1513 ou en 1514[3]. Une

[1] *Manuel de l'Histoire de la Peinture. Écoles allemande, flamande et hollandaise*, par G.-F. Waagen, directeur de la galerie royale de tableaux à Berlin. Traduction par MM. Hymans et Petit. Bruxelles, Leipzig, Gand, 1863.

[2] *La Danse des Morts*, dessinée par Hans Holbein, gravée sur pierre par Joseph Schlotthauer. Paris, Jules Labitte, 1862.

[3] Cela résulte des recherches de Passavant, publiées dans le *Kuntsblatt*, et de la biographie de Ulrich Hegner.

circonstance qui tend à le prouver, c'est qu'il existe au Musée de Bâle un exemplaire de l'*Éloge de la Folie* (Erasmi Roterdami *Moriæ Encomium*) dont les grandes marges ont été couvertes par Holbein de dessins à la plume parfaitement authentiques. Or, cet exemplaire précieux, auquel on ne touche qu'avec respect, est un volume sans titre qui se compose de quatre morceaux, imprimés chez Froben. La quatrième partie du



FIGURES PRISES DANS L'ÉLOGE DE LA FOLIE.

volume est consacrée aux opuscules de Plutarque, à la fin desquels on lit, en latin... « à Bâle, dans les ateliers de Jean Froben d'Hammelburg, au mois d'août 1514. » Cette mention, rapportée par M. Ambroise-Firmin Didot, qui a examiné l'exemplaire avec soin, peut faire croire que les trois ouvrages qui précèdent, et entre autres l'*Éloge de la Folie*, sont de la même date, 1514 [1]. Toujours est-il que l'exemplaire de l'*Encomium*

[1] Dans l'édition latine de l'*Encomium*, publiée à Bâle en 1780, l'éditeur Beckerus dit formellement qu'il a mis la main sur l'exemplaire illustré par Holbein, lequel est imprimé par Froben *anno istius seculi decimò quarto*. Cependant, d'après Brunet et Plazer, la première édition publiée par Froben serait de 1515.

conservé à Bâle et portant les illustrations manuscrites du peintre, a été le document sur lequel les biographes se sont formé leur opinion touchant le caractère et les mœurs de Hans Holbein.

Au commencement de l'*Éloge* sont écrit ces mots : *Hanc Moriam pictam decem diebus, ut oblectaretur in eâ, Érasmus habuit.* (Érasme a eu pendant dix jours entre les mains, pour s'en amuser, ces images de la Folie.) A la page 53, Holbein avait dessiné un portrait d'Érasme en profil, assis à une table sur laquelle il écrit. A côté du portrait se trouve cette inscription de la main de quelque savant : « Quand Érasme fut arrivé à cet endroit du livre, il s'écria : Ohé ! si Érasme était encore tel que le voici, certainement il se marierait[1]. » A la page suivante, où il est question d'un épicurien qui conseille de mêler un peu de folie à la raison, en regard de ces mots : *pinguis ille ac nitidus Epicuri de grege porcus*, Holbein avait représenté la figure d'un gros réjoui buvant à même sa bouteille, qu'il tient d'une main, tandis que de l'autre il serre contre lui sa maîtresse. Érasme voulant plaisanter le peintre, a écrit en lettres gothiques à côté de ce croquis : HOLBEIN, comme pour indiquer que, dans la figure de cet obèse épicurien, Holbein s'était peint lui-même. Voilà donc Holbein atteint et convaincu d'avoir été un libertin et un buveur de profession. Mais est-il permis de prendre ainsi au pied de la lettre ce qui n'était sans doute, sous la plume d'Érasme, qu'une simple plaisanterie ? Écrivant en cette langue latine « qui brave l'honnêteté, » l'écrivain hollandais, naturellement caustique, a pu, sans offenser l'artiste, le ranger parmi le troupeau d'Épicure, *Epicuri de grege*, et s'il est vrai de dire que l'on pense toujours un peu de ce que l'on écrit en riant, et qu'Érasme n'aurait pas adressé un tel compliment à un homme qui eût été réformé dans ses mœurs, il faut aussi tenir compte de l'exagération que renferme toute raillerie, et il est juste d'ajouter que l'amitié d'Érasme pour Holbein serait inexplicable si Holbein eût été véritablement un vaurien, un débauché, un pilier de tavernes. Nul ne pouvait être l'ami du délicat, du prudent Érasme, sans avoir obtenu d'abord et mérité son estime.

Les croquis tracés par Holbein sur l'exemplaire de l'*Encomium* qui est à Bâle ont été gravés une première fois dans cette ville pour l'édition publiée par Charles Patin en 1676. Mais il est clair que le graveur n'y a pas regardé de bien près, car il n'a pas conservé le caractère et l'esprit de ces dessins, qu'il entendait sans doute corriger et accommoder au goût de son temps. Les gravures sur bois de l'édition imprimée à Bâle en 1780 nous paraissent devoir être plus fidèles, plus conformes au sentiment du maître. Du reste, les dessins de Holbein, faits sans prétention, du bout de la plume, n'en sont pas pour cela moins curieux. Le geste en est toujours vif, juste, et le mouvement bien saisi. On y voit des papes sur leur trône, des cardinaux dans leur stalle, des chasseurs, des cerfs, des chevaux et des ânes, des gentilshommes et des pauvres, la Folie qui parle, la Folie qui prêche, un moine luxurieux qui caresse une maritorne, un théologien qui joue de la vielle, un pédagogue qui fouette un enfant avec rage, une tisseuse au métier, sous le nom de Pénélope, Vulcain surpris avec Vénus ; puis des saints, des anachorètes, enfin une étrange figure qui orne la page 55, et qui représente le fameux philosophe scolastique, Duns Scot, celui qui fut l'adversaire des Nominalistes et qu'on appelait le docteur subtil : un petit génie tonsuré lui tire de la bouche des subtilités *réalistes* qu'il rend en déjections et en vapeurs incongrues. Érasme a écrit en regard : *Scoti anima cacat stulta logicalia...* Toutes ces figures sont courtes, quelquefois même jusqu'à la caricature. Elles nous semblent d'ailleurs intéressantes pour les archéologues par la physionomie des costumes et des accessoires, tels que tables, pupitres, siéges, lits, métier de tisserand, baldaquin, chaire à prêcher... Il serait à désirer qu'on en fît, dans une édition nouvelle, des fac-simile comme on sait les faire aujourd'hui.

Si Jean Holbein n'était pas encore connu des imprimeurs bâlois en 1514 ou 1515, il suffisait de ces quatre-vingts figures dessinées facilement, librement, et dont l'expression est obtenue à si peu de frais, pour désigner le jeune artiste au choix de Froben et des autres. Aussi le voyons-nous débuter en 1516 dans l'illustration des livres par un encadrement historié pour l'ouvrage intitulé *Œneæ Platonici de Immortalitate Animæ*, et ce même encadrement, où est représenté Mutius Scœvola devant Porsenna, et qui est marqué des

[1] Quam huc ad locum perveniebat Erasmus, se pictum sic videns exclamavit : *Ohe! ohe! si Erasmus adhuc talis erat, duceret profecto uxorem.* — C'est Charles Patin qui, dans son édition de l'*Encomium*, en 1676, donne ces renseignements.


·ER·ROT·
TERMINVS
EUSTACHE LORSAY D.
J. GUILLAUME SC.

lettres HH, reparaît l'année suivante dans l'édition donnée par Froben d'un livre d'Érasme : *Declamatio de Morte*. On trouve en 1518, non plus les initiales, mais le nom presque entier du jeune maître HANS HOLB, inscrit sur l'un des cadres composés pour l'*Utopie* de Thomas Morus, également publiée par Froben. « Ce volume, dit M. Ambroise-Firmin Didot, qui contient plusieurs encadrements ou lettres ornées dont les compositions et les personnages sont tous du même style et d'une exécution semblable à celle du frontispice, peut servir de base pour aider à reconnaître ce qui est véritablement sorti de la main de Holbein soit dans les impressions de Froben, soit dans celles d'Oporin, de Cratander, d'Adam Petri et autres imprimeurs de Bâle ou des villes environnantes qui ont mis à contribution le talent de Holbein. En général, ce sont des encadrements pour livres ou des lettres ornées de personnages et sujets divers, d'enfants, de paysans formant des scènes ajustées dans des cadres au milieu desquelles domine une des lettres de l'alphabet[1]. »

Dans ces encadrements de l'*Utopie*, le génie de la composition se révèle déjà, mais d'une composition superficielle, essentiellement pittoresque, moins pensée, moins profonde que celle d'Albert Dürer. Le premier représente, en haut, la tête du Christ couronnée d'épines et supportée par des enfants qui se jouent dans des rinceaux ; en bas, Tarquin allant visiter Lucrèce, qui est agenouillée. A la page 12 est dessinée l'île d'Utopie avec trois figures sur le devant, et à la page 25, une grande vignette où l'on voit l'auteur, Thomas Morus, sous le nom de Hytoldacus, exposant à deux personnages assis son Utopie, c'est-à-dire son plan de la meilleure république : *De optimo reipublicœ Statu*. Enfin, à la page 273, en tête des *Epigrammati Erasmi* qui font suite à l'Utopie, se développe un frontispice richement historié, in-quarto ; en haut, deux sirènes ; au milieu, la marque de Froben suspendue à une guirlande ; en bas, la Décollation de saint Jean-Baptiste. Ce frontispice est encadré dans une architecture Renaissance, conforme aux données de Vitruve, qui était alors en vénération. Mais où l'architecture joue un rôle très-important, c'est dans le grand portrait en pied d'Érasme appuyé sur le dieu Terme. L'illustre écrivain est là, debout sous un arc romain, aux jambages duquel sont adossées des figures hermétiques. Ce sont des satyres barbus, les bras croisés, dont le corps, drapé sous l'aisselle, est engagé dans une gaîne, et qui portent sur leur tête des paniers de fruits servant de supports à un entablement profilé avec frise et corniche. Sur les reins de l'arc se tiennent deux figures nues qui remplissent les tympans et qui tiennent des cornes d'abondance. Des guirlandes de fruits pendent à droite et à gauche. La clef de l'arc est ornée d'un mascaron que surmonte une tête de chérubin et d'où s'échappe un nœud de ruban qui porte un cartouche avec ces mots : ER. ROT. (Érasme de Rotterdam). C'est comme une apothéose que ce portrait d'Érasme ainsi encadré dans un arc de triomphe et appuyé sur le dieu TERMINUS, qui semble placé sous la main du philosophe pour signifier qu'Érasme est arrivé aux dernières limites de l'esprit, qu'il a touché les colonnes d'Hercule de l'intelligence humaine. Du reste, orné de sirènes qui soutiennent les piédroits de l'arc et en forment le soubassement, un tel frontispice, avec ses satyres, ses masques, ses rinceaux, ses guirlandes de fruits, appartient aussi tout entier au style Renaissance, outre qu'il s'adapte à merveille au portrait d'un homme qui, des premiers, avait rompu avec le dogmatisme du Moyen-Age, et inauguré la théologie moderne par une critique prudente, mais saine et lumineuse.

Avant d'aller plus loin, il n'est pas sans intérêt d'examiner si Holbein est allé en Italie. Bien qu'il n'existe aucune trace écrite de ce voyage, et que Sandrart dise au contraire, « autant que j'ai pu le savoir, Holbein n'a jamais vu l'Italie[2], » il nous paraît difficile qu'un peintre allemand ait pu se pénétrer à ce point du goût italien, sans avoir visité chez eux au moins les maîtres de la Lombardie et de Venise. Il existe au Musée de Bâle une *Cène* dont plusieurs figures sont des réminiscences évidentes de Léonard de Vinci, et une suite de la *Passion* dans laquelle on remarque çà et là des imitations de Raphaël, notamment le groupe principal de la *Déposition de croix*, sans parler d'un morceau de Mantegna que Holbein avait copié dans une fresque. Si des gravures de Mocetto et de Marc-Antoine suffisent à expliquer ces emprunts, en ce qui touche Mantegna et Raphaël, il n'en est pas de même pour la *Cène* de Léonard, dont

[1] *Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois*, par Ambroise-Firmin Didot. Paris, 1863.

[2] Italiam, quantum mihi pernosse licuit, non vidit. *Academia nobilissimœ artis pictoriœ, Norimbergœ*, 1683.

les copies n'étaient pas sorties du Milanais. Il est bien vrai qu'on a découvert, depuis peu, des épreuves rarissimes d'une estampe gravée au seizième siècle ou à la fin du quinzième, d'après la *Cène* de Milan; mais les ressemblances qu'on remarque chez Holbein ne se bornent pas à quelques traits de la composition; l'on croit apercevoir aussi en certains endroits de ses tableaux de Bâle, particulièrement sur le cadavre d'un *Christ mort* — la remarque est de M. Waagen — une analogie de procédé et un essai de modelé dans la manière de Léonard. En tout cas, si Jean Holbein a fait un rapide voyage dans l'Italie du nord, d'ailleurs si voisine de Bâle, il faut admirer avec quel bonheur il a su conserver ses qualités innées, et tout ce qu'il y avait de généreux dans son germanisme. En continuant de serrer de près la nature, il sut la voir plus en



FAMILLE DE THOMAS MORUS.

grand, et, sans trop choisir, il y rencontra la beauté, quelquefois même l'élégance, témoin les bustes de sirènes qui font cariatide au portrait d'Érasme. Ce que les Florentins avaient dû faire sans sortir de Florence, Holbein le fit en sortant de son Allemagne helvétique, au moins en pensée; je veux dire qu'il sut donner une signification assez neuve et assez forte à la vérité individuelle et commune, pour la rendre aussi éloquente que le serait une vérité supérieure, la vérité typique, idéale.

Il nous souvient, à ce propos, d'avoir beaucoup admiré au Musée de Bâle, parmi les dessins de Holbein, une figure d'ange exterminateur qui lève l'épée pour en frapper le démon qui se dresse à ses pieds, et d'avoir écrit vivement cette note sur notre calepin de voyage : « Aussi calme, aussi noble, aussi beau que le saint Michel de Raphaël, cet ange se trouve avoir le plus grand style des plus grands maîtres[1]. » Encore une fois, il est malaisé de concevoir qu'un artiste issu des gothiques ait deviné de pareilles tournures sans avoir mis le pied en Italie. Quoi qu'il en soit de ce voyage, nous savons par des documents irrécusables

[1] *De Paris à Venise. Notes au crayon.* Paris, Hachette et Renouard, 1857.

que Hans Holbein fut établi à Bâle depuis 1516 jusqu'à la fin de 1526, et que s'il fit une absence, comme nous le pensons, elle fut assez courte, car, en chacune des onze années qui remplissent cet intervalle, on voit sortir des presses de Froben, de Cratander, de Valentin Curio, d'Adam Petri et de Thomas Wolf, imprimeurs bâlois, des livres *illustrés* par Holbein. Illustrer est le vieux mot qui, dans le latin du Moyen-Age et de la Renaissance, signifiait, tout comme aujourd'hui, orner un livre, manuscrit ou imprimé, de miniatures, de frontispices, d'encadrements, de vignettes.

Énumérer et décrire ces nombreuses compositions de Holbein, pleines de variété et de verve, étincelantes parfois de génie, ce serait un travail bien intéressant, mais qui dépasserait les bornes de notre ouvrage[1]. Heureux celui qui peut avoir dans sa bibliothèque privée quelques-uns de ces beaux livres qui, sur une même feuille de papier, contiennent les idées d'un esprit d'élite et les œuvres d'un artiste supérieur! Combien d'heures délicieuses doivent s'écouler ainsi à vivre en oubliant la vie, à voir l'invisible pensée se traduire en images, prendre un corps, à sentir pour ainsi dire l'idéal palpiter et se mouvoir dans les formes du réel! Quel plaisir ce doit être de parcourir, de feuilleter les siècles antiques et les temps modernes; de contempler ici, dans les *Adagia* d'Érasme, Salomon ayant à sa droite Socrate et Pythagore, à sa gauche Platon et Aristote, qui semblent cautionner par leur présence la sagesse de l'écrivain hollandais; là, dans un *Nouveau-Testament,* les sombres visions de l'Apocalypse; ou bien, dans une édition latine de Galien, une danse rustique et une bande de paysans poursuivant un renard qui a pris une oie! Quel charme, quand on vient de lire une page austère, de reposer ses regards sur un groupe de Vénus et de la Fortune, qui sert de montant à un titre mythologique, ou sur une Daphné qui s'habille de laurier-rose, comme dans le beau cadre qui orna d'abord le bref de Léon X, *Apologia Erasmi*, ensuite les *Dialogues* de Lucien! Quelquefois, la fantaisie du peintre se donnant carrière, il mêle aux plus tristes images les mouvements de la vie bruyante et joyeuse : par exemple, pour orner le frontispice des *Epîtres de saint Paul*, il représente un homme et une femme affligés qui touchent une tête de mort, tandis que des enfants grimpent sur des palmiers ou s'amusent à sonner du cor, assis sur une fontaine. Ces beaux livres, qui tiennent si peu de place et qui renferment le monde entier, on peut les parcourir comme des palais vastes et mystérieux, dont toutes les chambres auraient des fenêtres ouvertes sur les innombrables spectacles de l'univers.

Que dis-je? avant même d'y pénétrer, on est arrêté sur le seuil par des figures imprévues, chimériques même, qui intriguent le regard et qui tout d'abord ouvrent à l'esprit la région des songes. Les froides lettres de l'alphabet qui doivent commencer les divers chapitres du livre s'embellissent d'arabesques, se creusent en paysages, s'animent de figures et se remuent. On connaît au moins deux alphabets authentiques de Holbein, l'alphabet de la *Danse des Morts* et l'alphabet dit *des Paysans*. Le premier est une œuvre de génie. L'auteur s'est complu à faire entrer dans un tableau de 5 à 6 centimètres carrés le drame de la mort répété vingt-quatre fois sous les formes les plus variées. Emprisonné dans ces dimensions microscopiques, Holbein a su donner un mouvement juste et une expression saisissante aux figures de tout âge et de toute condition qui tombent sous les coups de la Mort. Mais pourquoi deux Morts? car il est remarquable que toutes les lettres de cet alphabet représentent un être humain aux prises avec deux squelettes. Est-ce pour plus de difficulté que l'artiste s'est imposé une telle loi? ou bien serait-ce pour exprimer en même temps une double mort, celle du corps et celle de l'âme? De toute manière, il n'est rien de plus émouvant, rien de plus vivant que ces drames imperceptibles. Rien de plus animé et de plus héroïque, dirai-je, que le combat de la Mort contre un guerrier qui ne veut pas se rendre, et qui se défend avec un mâle courage par un reste d'habitude. Les rois, les reines, les personnages puissants et riches succombent en se débattant; les moines et les prêtres font une résistance désespérée. Il est certaines compositions où la pensée se traduit en images d'une matérialité tragique : ainsi la courtisane à demi couchée et à demi nue est visitée par la Mort, qui prend pour la saisir une allure libertine et l'attaque par un geste d'une signification effrayante. En parcourant cette suite de lettres où la mort s'agite sous tant de faces, nous avons senti la justesse de

[1] Ce travail a été fait de la manière la plus satisfaisante, mais seulement au point de vue bibliographique, par M. Didot.

l'appréciation qu'en a faite notre regrettable ami M. Renouvier, si tôt frappé, lui aussi, par la mort! « Dans les sujets infiniment petits de ses alphabets, il semble que l'étrécissement du champ n'a fait qu'aiguillonner



LA MADONE DE DRESDE.

l'artiste, tant il y montre de mouvement et d'expression. Voyez, dans l'*Y* de l'*Alphabet des morts*, ce squelette enjambant un berceau d'un mouvement superbe, soulevant des deux mains, et comme pour le faire jouer, l'enfant à côté de la mère terrifiée. La scène a 22 millimètres en carré, mais donnez un bloc de deux mètres

à Michel-Ange, et il ne s'y montrera ni plus grand, ni plus terrible. Il y a aussi dans cet alphabet microscopique un *Jugement dernier*. L'artiste l'a pris au point de vue de l'indulgence, comme pour consoler le spectateur de toutes les scènes lugubres qui précèdent : c'est là qu'il faut voir encore la merveille de figures qui ont cinq millimètres de hauteur, où l'artiste a su être correct, expressif et grand. »

Moins sinistre est la suite de lettres qu'on appelle l'*Alphabet des paysans*, dont le musée de Dresde possède un exemplaire complet, en vingt-quatre feuilles, imprimées d'un seul côté. Il a été fait emploi de ces lettres dans les livres de plusieurs imprimeries de Bâle, par exemple dans le Galien en grec publié en 1525 ; dans l'édition de Plutarque, imprimée par Cratander, en 1530, in-folio, et dans celle de Polydore Virgile, *Anglicæ Historiæ libri viginti sex*, Bâle, 1540, in-folio. En dehors de ces livres, l'*Alphabet des paysans*, en feuilles volantes tirées sans texte, est d'une extrême rareté. Il manque à notre Cabinet des Estampes, et c'est grand dommage, car Holbein y a poussé très-loin le talent de l'observation journalière, l'art de choisir parmi tant de traits ceux qui décident d'un mouvement, qui caractérisent une action, qui donnent un sens vif et clair à la pantomime d'une figure. Par ce côté, il est supérieur aux maîtres allemands, il l'emporte même sur Albert Dürer, qui n'a jamais su faire abstraction du détail et dire sa pensée sous une forme concise, abrégée, comme celle de Holbein. Ce génie qui lui est propre, Holbein le posséda dès sa jeunesse, et peut-être la nécessité de travailler en petit lui fit-elle trouver tout de suite le secret du grand. En ce sens, sa précocité se fait voir dans une peinture du musée d'Augsbourg qui remonterait, selon M. Waagen, à 1515. C'est un *Martyre de saint Sébastien* où le goût italien et la tendance germanique se trouvent en présence et en lutte. « Tandis que les archers sont, dans leur physionomie et dans leur attitude, d'une réalité vivante, le corps nu du saint montre, par un contraste frappant, une évidente recherche des lignes ondoyantes et gracieuses. On croirait voir, dit M. Alfred Darcel, l'idéalisme italien martyrisé par le réalisme allemand. »

Ainsi, dès ses débuts, Hans Holbein laissa voir une aptitude tout à fait originale chez un artiste de sa race. A peine savait-il manier le pinceau, que déjà il combinait la recherche du beau avec le sentiment de l'individualité et de la vie. Dans le sein de la réalité, même triviale, il poursuivait instinctivement le style. Si ces tendances précoces ne s'expliquent point par un voyage en Italie, il faut bien les expliquer par la possession ou la vue de quelques estampes italiennes. Nous savons, en effet, que le jeune artiste avait peint, en 1517, le *Triomphe de Jules César*, d'après Mantegna, sur la façade d'une maison de Lucerne appartenant au bailli Jacques van Harteinstein. La maison entière était peinte à fresque, au dedans et au dehors. Des saints et des héros, des traits de la légende et des sujets de l'histoire romaine, des chasses, des batailles, des frises d'enfants, et le *Triomphe* de Mantegna, couvraient les murailles de cette riche demeure. Malheureusement ces peintures ont péri. Le même sort était réservé aux fresques exécutées par Holbein à l'hôtel de ville de Bâle et sur une maison voisine de la Poissonnerie. De ces dernières, on n'a sauvé que trois têtes, qui sont au musée de Bâle.

Pour la *Danse des paysans*, et pour une autre composition, le *Dévouement de Curtius*, peinte sur la même façade, près de la Poissonnerie, Holbein n'avait reçu que quarante florins. Avec d'aussi minces salaires, il restait pauvre, et il l'était d'autant plus qu'il avait épousé de bonne heure une femme sans fortune. Les travaux ne lui manquaient point cependant, ni les amis. Il était grandement appuyé par l'imprimeur Boniface Amerbach, dont il nous a laissé un portrait finement touché et plein d'âme. Les dessins qu'il avait faits sur un exemplaire de l'*Encomium Moriæ* l'avaient lié avec Érasme, à qui l'exemplaire avait été envoyé avant même que l'écrivain eût fixé sa résidence à Bâle, où il s'établit en 1521. Érasme étant d'ailleurs l'ami de Froben, se trouvait fréquemment en rapport avec les artistes employés par le savant imprimeur à l'illustration de ses livres. L'amitié d'Érasme pour Holbein fut un bienfait des dieux, comme celle de tous les grands hommes, selon le mot de Voltaire. Tant que le peintre vécut à Bâle, cette amitié ne l'enrichit point, il est vrai, mais elle le fit connaître au dehors, et lui valut l'estime de Thomas Morus, qui fut pour Holbein une fortune. Déjà cet homme illustre — je parle de Morus — connaissait le nom de Holbein, et il avait dû, mieux que personne, apprécier les ingénieux encadrements, les charmantes et parlantes vignettes dont

l'artiste avait orné l'édition de l'*Utopie*, publiée par Froben en 1518. Une autre circonstance le mit en relation, mais de loin encore, avec Holbein. Celui-ci avait peint plusieurs fois le portrait d'Érasme : un de ces portraits fut envoyé par Érasme, en 1525, à son ami Morus, avec une lettre où il était dit que Holbein projetait un voyage en Angleterre et se recommandait d'avance au patronage du trésorier de l'échiquier (c'était le titre de Morus, qui n'était point encore grand chancelier). Le trésorier répondit: « Votre peintre, mon cher Érasme, est un artiste admirable ; je crains bien, toutefois, que le sol de l'Angleterre ne lui soit



WILLIAM WARHAM (Musée du Louvre).

pas aussi fertile qu'il l'a espéré. Pour qu'il ne le trouve pas tout à fait stérile, je ferai volontiers tout ce qui sera en mon pouvoir. De la cour de Greenwich, le 18 décembre 1525[1]. »

Le projet conçu par Holbein ne fut mis à exécution que l'année suivante. Dans l'intervalle, il peignit à Bâle, pour le bourgmestre Jacques Meyer, la grande *Madone* qui est aujourd'hui à la galerie de Dresde, cette Madone fameuse devant laquelle sont agenouillés en prière les membres de la famille Meyer, et dont il existe une répétition, avec quelques variantes dans l'exécution, chez la princesse Charles de Hesse, à

1 Pictor tuus, Erasme carissime, mirus est artifex, sed vereor ne non sensurus sit Angliam tam fæcundam ac fertilem quam sperârat, quanquam, ne reperiat omninò sterilem, quoad per me fieri potest, efficiam. De Aulâ Grenwici. 1 dec. 1525.

Darmstadt. La Vierge, debout dans une niche, porte sur ses cheveux d'or une riche couronne. Elle tient l'Enfant dans ses bras et laisse tomber un doux regard sur la famille du bourgmestre rangée à ses pieds, la mère et les filles d'un côté, le père et les fils de l'autre. Quand on a vu ce tableau dans la même galerie où resplendit la *Madone de saint Sixte*, il est aussi impossible de ne pas se souvenir de Holbein que d'oublier Raphaël. En présence de ces deux chefs-d'œuvre, nous avons pu mesurer toute la distance qu'il y avait, au seizième siècle, entre la peinture religieuse telle que la concevait le génie méridional et catholique, et l'art chrétien tel qu'il était senti par le génie du nord, déjà protestant.

La Vierge de Holbein est tendre, humaine, presque familière; la Vierge de Raphaël est sérieuse, imposante et divine. Tout ce que le naturalisme germanique pouvait produire de plus attachant et de plus précieux se trouve en regard de tout ce qu'il y a de plus grand dans l'idéalisme italien. Voyez avec quelle simplicité, quelle adorable bonhomie la Madone du peintre allemand est entrée dans la maison du digne bourgmestre ! Elle ne s'assied pas sur un trône au-dessus des donateurs; elle est dans leur demeure, elle foule de ses pieds leur tapis. Eux ont mis leurs plus beaux habits pour la recevoir. Il n'est guère possible de pousser plus loin l'individualité des physionomies et le rendu des choses réelles, en même temps que l'expression morale du sentiment qui anime ces cœurs naïvement dévôts, ces âmes simples, qui sont plus ravies qu'étonnées de la visite que leur rend la Vierge, la Vierge en personne. Grâce à la poétique naïveté qui met cette famille en communion si intime avec les habitants du paradis, un poëte allemand, Louis Tieck, a supposé que la Madone de Holbein tient dans ses bras le fils dernier né du bourgmestre, qui était malade et qu'elle a guéri par sa présence, tandis que Jésus est venu prendre, au milieu de la famille suisse, la place de l'enfant qu'adopte sa mère. « Il y a peut-être dans cet échange, dit M. Louis Viardot, quelque chose de fort risqué et de fort téméraire au point de vue du dogme; mais, à coup sûr, si l'on ne sort point de l'art, c'est une idée heureuse et touchante et qui peint en traits naïfs la franchise et la cordialité des Allemands.» Oui, vraie ou fausse, elle est bien allemande, une pareille idée; elle ne pouvait être suggérée que par un artiste qui a su faire entrer tant d'émotion dans son réalisme, ou, si l'on veut, tant de familiarité dans sa poésie.

Ce fut au commencement de septembre ou à la fin d'août 1526 que Jean Holbein partit de Bâle, se dirigeant sur Anvers, où il comptait voir les ouvrages de Quintin Matsys avant de s'embarquer pour Londres. Il était muni d'une lettre d'introduction assez froide, adressée par Érasme à son ami Pierre Ægidius, qui était aussi l'ami de Thomas Morus. Cette lettre, datée du 29 août 1526, disait : « Le porteur des présentes est celui qui a peint mon portrait, et, quoique ce soit un artiste éminent, je ne vous imposerai point la corvée d'une recommandation. S'il désire voir Quintin (Matsys), vous pourrez lui indiquer la maison de ce peintre. Les arts étant ici (à Bâle) fort languissants, il se rend en Angleterre avec l'espoir d'y ronger quelques *petits anges*[1]. » Ce dernier mot désignait une monnaie anglaise frappée au coin d'un ange qui avait cours sous le règne de Henri VIII. Le séjour de Holbein à Anvers ne fut pas long. Il est fort probable qu'il en profita pour connaître Quintin Matsys, dont la manière semble l'avoir un moment influencé. Si on doit lui attribuer une *Vénus*, peinte en 1526, que M. Rumohr attribue de son côté à Van Orley, tant elle est dans le goût flamand, il faut croire aussi qu'il peignit ou commença dans cette ville un superbe portrait d'Ægidius, qui se trouve aujourd'hui chez lord Radnor, à Longford-Castle, dans le Wiltshire. Le style très-précieux, mais étroit et sec de Quintin Matsys, la vulgarité voulue, la laideur qu'il accuse avec énergie dans plusieurs de ses types, n'étaient pas de nature à élargir, à élever les idées de Holbein. Toutefois, il est certain que Holbein, une fois en Angleterre, y montra une manière agrandie et plus magistrale.

Sur la fin de l'année 1526, Holbein, arrivé à Londres, se présente chez Thomas Morus, qui lui fait un accueil bienveillant et lui donne l'hospitalité dans sa maison de campagne, à Chelsea. C'était pour Morus

[1] Voici le texte de la lettre; il est curieux à citer. Le caractère cauteleux d'Érasme et son âme quelque peu sèche s'y peignent à chaque mot : « Qui has reddit est qui me pinxit; ejus commendatione te non gravabo, quanquam est insignis artifex. Si cupit visere Quintinum, ejus poteris commonstrare domum. Hic artes frigent, petit Angliam ut corrodat aliquot *angelottos*. »



LE TRIOMPHE DE LA RICHESSE (Dessin de la Collection du Louvre).

une recommandation toute puissante que celle d'Érasme. Ils s'étaient connus en Angleterre dans le temps où Érasme professait le grec à Oxford, et la conformité de leurs goûts les avait liés d'une amitié intellectuelle, pour ainsi dire, et inaltérable. Fin, enjoué, spirituel comme Érasme, mais grave comme lui dans ses pensées, Thomas Morus était moins prudent que son ami et moins caustique. Sa droiture, son intégrité naïve, sa plaisanterie sans amertume, laissaient voir un grand fonds de bonhomie saxonne. Si l'on n'avait pour en juger que ses divers portraits dessinés ou peints par Holbein, on en serait tout aussi assuré qu'on peut l'être par les témoignages historiques. Il va sans dire que le premier soin de l'artiste fut de peindre son hôte et les membres de sa famille, et il en eut tout le loisir, car il demeura environ dix-huit mois à Chelsea. Durant cet intervalle il ne fit que des portraits, et il dut recommencer plusieurs fois celui de Thomas Morus, puisqu'on en connaît plusieurs qui sont parfaitement authentiques, entr'autres un à Windsor, un en demi-nature au Louvre, un autre très-petit au musée de Bruxelles. Ces portraits se certifient l'un l'autre par une ressemblance profonde, intime et scrutée. Le grand chancelier y est vivant et particularisé en traits indélébiles. Et ce que l'artiste a peint avec le plus de pénétration et de volonté, ce n'est pas tant l'esprit enjoué et délicat de son modèle, que ce caractère logique, secrètement ferme, doucement indomptable, qui devint sous la hache du bourreau un entêtement héroïque. Nous avons vu plus d'une fois ces divers portraits, à différentes époques ; nous les reconnaissions et nous les nommions du plus loin que nous les avions aperçus; mais aucun ne nous a saisi aussi fortement que celui qui est simplement dessiné à la plume et que l'on conserve précieusement au musée de Bâle. Thomas Morus y est représenté avec toute sa famille, en tout dix personnes, sur une même feuille de papier in-folio, et cette fois il y a dans son air quelque chose de plus familier avec un accent de paternelle bonhomie. Il a suffi de quelques traits de plume très-francs, très-sûrs, pour écrire ces physionomies si différentes dans leur parenté et si personnelles. Pas un paraphe insignifiant, pas une hachure inutile; tous les coups portent; tous décident d'une forme, indiquent un plan ou un pli, tous sont expressifs. Rien ne manque pourtant dans cette description éloquente et concise des divers caractères. Les plus délicats linéaments du visage sont tracés d'une plume dont l'insistance est nuancée très-finement ; les rides légères que la vie a creusées ou qu'elle annonce autour de la bouche et des yeux et sur les tempes attendries, les cils qui ombragent le regard, l'insaisissable mouvement d'une narine qui respire, d'une lèvre qui vient de parler, d'un sourcil que relève ou qu'abaisse une pensée fugitive... le peintre n'a rien oublié, et à travers l'enveloppe extérieure, il aperçoit l'esprit ; par des fils imperceptibles, il arrive jusqu'au fond de l'âme. Voilà comment chez lui les figures les plus ingrates ne sont jamais laides. Nous restâmes plus d'une heure, mon compagnon et moi, au musée de Bâle devant ce dessin, œuvre naïve en apparence, mais qui paraît telle en vertu d'une science consommée.

Antérieurement à ce dessin, qui est daté de 1529, Holbein avait peint, pour le chancelier peut-être, l'archevêque de Cantorbéry, William Warham, dont le portrait à mi-corps, de grandeur naturelle, est aujourd'hui au Louvre et porte la date de 1527. A cette même année se rapportent les portraits de sir Henry Guilford et très-probablement celui de Bryan Tuke, trésorier du roi Henri VIII, portrait qui faisait partie de la collection Methuen, à Corshamhouse. Il en existe une répétition à la pinacothèque de Munich. Vêtu de noir avec une chaîne au cou et une croix d'or sur la poitrine, ce personnage, grave et triste, a été pris pour un prêtre. La mélancolie empreinte sur son visage est expliquée par ce passage du livre de Job, qui est écrit sur un papier : *Numquid non paucitas dierum meorum finietur brevi?* (Le petit nombre de mes jours ne finira-t-il pas bientôt ?) Derrière lui, apparaît un squelette montrant du doigt un sablier qui s'épuise. Nous verrons tout à l'heure quelle place a tenue cette image de la mort dans le génie du peintre allemand, encore imprégné des sentiments du Moyen-Age... L'année suivante, Holbein fait le portrait de Richard Southwel et celui de Nicolas Kratzer, l'un conseiller privé du roi, l'autre son astronome. Ce dernier morceau est au Louvre. Il est peint dans une manière sèche et laisse à désirer plus de chaleur et de transparence. Les règles, les équerres, les compas, les ciseaux, le polyèdre en bois que tient l'astronome et qui présente sur ses faces des cercles divisés par des rayons, sont exécutés avec une précision ligneuse et en quelque sorte mathématique; mais aussi, comme cette image de Kratzer se grave dans la mémoire!...

Van Mander raconte que sir Thomas Morus, après avoir gardé Holbein pendant *trois ans* dans sa maison de Chelsea, donna une fête au roi Henri VIII pour avoir l'occasion de lui présenter Holbein. Il est probable que la fête racontée par Van Mander eut lieu un peu plus tôt, vers le milieu de l'année 1528. Ce qui est certain, du reste, c'est que Henri VIII voyant ces peintures en fut ravi, et que Morus lui offrant de choisir parmi les ouvrages de Holbein, le roi refusa les présents du chancelier en disant : « Je ne manquerai pas à l'avenir de bonnes peintures, si vous me cédez l'auteur (*Henry told the Chancelor that now he had got the artist, he did not want the pictures*). » Il prit donc le peintre à son service, lui fit donner un appartement à Whitehall et lui assigna un traitement de trente livres sterling en dehors du prix de ses tableaux.

Henri VIII était encore marié à Catherine d'Aragon, mais déjà il songeait à la répudier. Le portrait (fort douteux) de cette reine qui est au palais de Hamptoncourt, et qui la représente avec son nain, et le portrait de Henri VIII, qui se trouve dans la collection de Yarborough, durent être les premiers ouvrages de Holbein à Whitehall. Bientôt l'artiste, chose étrange, sera chargé de peindre la reine tenant à la main l'acte de son divorce! A cette époque furent peints, sans doute, la princesse qui fut reine sous le nom de Marie Tudor, et qui était alors âgée de treize ans; sir Thomas Wyatt, que l'on voit figurer en pied, de grandeur naturelle, avec un autre personnage, dans un tableau conservé à Longford-Castle; l'évêque Fisher, dont le portrait est un morceau capital, *master-piece*, ainsi que le grand tableau de la Corporation des barbiers recevant des priviléges du roi Henri VIII, tableau où l'on compte dix-huit portraits. Déjà enrichi par ses travaux et signalé à l'aristocratie par la faveur du roi non moins que par la supériorité de ses talents, Holbein éprouva le désir de revoir un instant son pays et de s'y montrer dans le lustre de sa nouvelle fortune. Il y fit donc un court voyage en 1529, et c'est alors qu'il peignit sa femme et ses deux enfants, qu'il y avait laissés, et dont les portraits réunis forment un tableau qui semble de ronde-bosse, tant il y a de relief, de force et de vie. Rigoureusement fidèle à la vérité, Holbein représenta les siens tels qu'il les avait retrouvés, dans une situation voisine de la misère. La mère, aux yeux rougis par les larmes, tient dans ses bras une petite fille pauvrement vêtue et richement laide; à ses côtés est un petit garçon hâve, maigre, exténué. Nul doute que le peintre retira sa femme et ses enfants d'une telle situation en les emmenant avec lui à Londres. Nous en trouverons quelque preuve en Angleterre. En venant visiter, à Bâle, son ami Érasme, Holbein lui rapporta probablement le beau dessin à la plume dont nous avons fait mention, car le philosophe, écrivant à Thomas Morus, le 5 septembre 1529, se félicite d'avoir reçu les portraits de Morus et de sa famille.

En 1530, Holbein est de retour en Angleterre. C'est le moment où Thomas Morus est nommé grand chancelier à la place du cardinal Wolsey, en disgrâce. La faveur du peintre ne fait que s'accroître. Cependant son génie n'est employé encore qu'à des portraits, à des miniatures, à des compositions demandées par les imprimeurs de Londres. Mais il lui suffit, pour s'élever au rang des grands maîtres, d'avoir un modèle qui pose devant lui, quel qu'il soit, pesant ou gracieux, noble ou vulgaire. Ce n'était pas un blasphème que d'attribuer, comme on l'a fait si longtemps, à Léonard de Vinci le magnifique portrait de Thomas Morrett, argentier du roi, qui brille parmi tant de merveilles à la galerie de Dresde. Aussi n'a-t-on réclamé contre cette attribution, qui honorait infiniment Holbein, sans porter atteinte à la souveraine renommée de Léonard, que lorsqu'on s'est aperçu que le personnage représenté n'était ni Louis le More (Ludovico *Moro*), ni Thomas More le chancelier, mais bien l'orfévre Thomas Morrett, dont le nom avait été successivement altéré par les anciens faiseurs de catalogues. Non, ni Léonard de Vinci, ni personne, ne désavouerait de pareils morceaux, non plus que le portrait de Henri VIII que nous avons vu à la fameuse Exhibition de Manchester, en 1857, et qui appartient au duc de Manchester. Le lecteur nous permettra de répéter ce que nous écrivîmes dans le palais même de l'Exhibition, en présence de cette peinture vraiment prodigieuse : « Rien ne serait plus amusant à lire et plus curieux à vérifier que les caractères de La Bruyère, au milieu de cette galerie de portraits britanniques. J'en prends un au hasard, et j'y vois la personnification de l'égoïsme emprisonnée dans un contour ineffaçable, peint à l'emporte-pièce, *ne varietur*. Et vous croyez peut-être que l'artiste y a mis beaucoup du sien, qu'il a doublé son effet au moyen des ressources de l'art : pas le moins du monde. Le modèle est peint dans le clair, vêtu d'un pourpoint clair,

sur un fond vert-clair. L'ombre la plus forte du visage et des mains n'est qu'une légère demi-teinte. Mais la nature, profondément et naïvement observée, s'est chargée elle-même d'avoir une saillie suffisante. Il n'y a pas eu besoin des prestiges du clair-obscur pour donner de l'accent à cette personnalité impossible à confondre avec une autre, impossible à oublier surtout. Il a suffi de faire poser de face, tout simplement, tout droit, la canne à la main, ce gros homme dont les instincts et les appétits, une fois servis par l'omnipotence de la royauté, n'ont plus eu de bornes. Despote pesant, voluptueux et cruel, étalon obèse et vorace, ses tempes se gonflent au lieu de se creuser; ses mâchoires, en se développant, ont entraîné son intelligence; l'esprit lui tombe dans le ventre. » (*Trésors de l'Art à Manchester.*)

Nous n'avons pas encore parlé d'une œuvre qui à elle seule rendrait impérissable le nom de Holbein : la suite des dessins qu'on appelle les *Simulacres de la Mort*, et plus communément, la *Danse des morts*. Déjà, nous l'avons vu, dans un alphabet de très-petite dimension, le peintre s'était exercé sur ce thème funèbre. Cette donnée appartenait au Moyen-Age; elle avait été le sujet favori des peintures gothiques, elle était le fond sombre de la poésie du christianisme. Les moines, surtout les ordres austères, tels que les Frères Mineurs et les Dominicains, l'avaient exploitée pour entretenir dans les âmes le mépris du monde, le sentiment de l'égalité devant Dieu, la terreur. Avant que le Florentin André Orcagna eût peint sur les murailles du Campo Santo, à Pise, les triomphes de la Mort, fauchant les pages, les empereurs, les reines, les abbesses; avant qu'il eût représenté trois rois arrêtés par trois sépulcres, la France avait vu se produire, au treizième siècle, la légende *des Trois Morts et des Trois Vifs*. C'était le récit d'une vision qu'avait eue un pieux solitaire de la Thébaïde, saint Macaire. Rien de plus propre que de pareilles légendes à frapper l'imagination populaire et à humilier l'orgueil des grands. De là ces continuelles prédications sur la mort qui assombrirent tout le Moyen-Age. Mais par une réaction violente de la vie, le peuple avait mêlé à l'idée de la mort l'idée de la danse. Dès l'année 1424, une représentation fut donnée au charnier des Innocents, à Paris, de la danse des morts, autrement appelée *Danse macabre*[1]. De la France, dont le génie desservait alors les nations chrétiennes, l'idée de la danse des morts se répandit en Europe, en 1441, et les Dominicains firent peindre à Bâle une *Danse des morts* sur les murs de leur cimetière, voisin de l'église Saint-Jean[2].

Holbein, dès sa première jeunesse, dut voir ces peintures, qui devaient être encore en bon état puisqu'on n'eut besoin de les restaurer qu'en l'année 1568, opération qui fut confiée au peintre Hugo Klauber. Mais sous le crayon de Holbein, déjà possédé par le génie de la Renaissance, l'idée ancienne devint un prétexte à des compositions pleines de verve, pleines de vie. Au sentiment religieux et terrible des danses macabres, Holbein substitua le sentiment philosophique de l'antiquité renaissante, et si, pour trois ou quatre figures, il s'inspira de la danse restaurée par Klauber, pour l'ensemble de son œuvre il fut un inventeur original, toujours surprenant, quelquefois sublime. Au lieu d'affaiblir l'idée par des formes générales, il la rendit plus saisissante en particularisant au dernier point les triomphes de la Mort et ses victimes. Les mœurs, les habitudes, les costumes, les manières d'être de chaque âge et de chaque profession y sont présentés vivement, depuis le nourrisson jusqu'au centenaire, depuis le roi jusqu'au mendiant. On pénètre avec la Mort, d'abord dans le paradis terrestre, où elle débute par le péché originel, mort morale du genre humain ; ensuite dans les intérieurs les plus divers et les plus intéressants: dans le laboratoire du médecin alchimiste, dans l'alcôve d'une duchesse que réveille, pour un autre sommeil, l'archet de la Mort; dans le cabinet de l'astrologue, dans le réduit de l'avare. De cette manière, la tragédie de la mort se familiarise en tableaux de genre, et par cela même s'empare mieux du lecteur, le serre de plus près. Chose remarquable, presque toutes les figures que la Mort vient surprendre se résignent à leur sort ; je dis presque toutes, car

[1] Ce mot *macabre* était ou une altération du nom de saint Macaire, ou un dérivé du mot arabe *makabir*, qui signifie cimetière.

[2] Gabriel Peignot, Hippolyte Fortoul, Jubinal, Francis Douce, Massmann et M. Kastner, ont prouvé jusqu'à l'évidence que la *Danse des morts* peinte à Bâle, restaurée par Klauber, et gravée en 42 planches par Mérian, en 1621, ne doit pas être confondue avec celle que Jean Holbein a dessinée, quatre-vingts ans plus tard, pour être gravée sur bois.

le capitaine se défend encore pied à pied contre le squelette armé qui va le tuer sur le champ de bataille; on voit aussi résister le moine mendiant, le prince vêtu d'hermine, et l'abbesse et l'abbé; celui-ci, repu



E. BOCOURT DEL. H. HOLBEIN PINX. L. CHAPON SC.

HENRI VIII.

et replet, Vitellius du cloître, repousse la Mort, qui, dansant et ricanant, s'est coiffée de la mître abbatiale et porte sur l'épaule la crosse du moribond. Les autres personnages se soumettent. L'avare lui même, en recevant la visite de l'inexorable créancier, ne songe pas à lui disputer ses trésors, qui lui sont aussi chers que la vie; il lève les bras en signe de désespoir.

Un trait saillant dans cette suite de compositions étonnamment variées, quoique toujours semblables, c'est le caractère malin, ironique, souvent même facétieux, imprimé à la Mort. Ici elle frappe de ses baguettes sur un tambour de basque, précédant la marche de deux époux, richement vêtus, heureux de vivre et de s'aimer; là, elle prend le rôle d'une chambrière et passe au cou d'une jolie comtesse qui s'habille un collier d'ossements. Plus loin, elle arrête un marchand avec sa hotte, ou elle fait l'espiéglerie de retirer son chapeau à un cardinal qui vend les indulgences, ou bien elle enlève subrepticement son bâton au juge corrompu qui va recevoir le prix de la simonie. Sinistre en ses déguisements carnavalesques, tantôt elle revêt l'accoutrement de la Folie pour entraîner une reine; tantôt, convive inattendue, elle se travestit en échanson pour verser le breuvage mortel à un roi, qui est François 1er; tantôt, elle a mis l'étole du diacre pour interrompre le sermon d'un frère prêcheur, ou bien elle a pris le costume du sacristain, avec la sonnette et la lanterne, pour mener le convoi d'un prêtre qui allait porter le viatique à un mourant; ou bien encore, elle a pris la place du chien de l'aveugle, et l'aveugle, qui marche à tâtons vers sa tombe, tremble encore de faire un faux pas ! Cette fois, la Mort est sérieuse; elle n'a pas ce rictus qui fait horreur; elle voudrait avoir pitié. Mais que dire de la tristesse résignée du pauvre laboureur qui, poussant devant lui un soc traîné par quatre chevaux, se voit assisté par un garçon de charrue, qui est la Mort? Comme elle est touchante, cette petite scène que la nature encadre de ses grâces naïves et que le soleil éclaire en descendant à l'horizon derrière le clocher du village !

A quelle époque et en quel lieu furent dessinés ces petits chefs-d'œuvre? On l'ignore. Les Anglais disent que Holbein avait peint ses images de la Mort sur les murs du palais de Whitehall, qui fut dévoré par un incendie en 1697. Faute d'une preuve matérielle, ils apportent des textes, notamment un passage de Sandrart, qui, écrivant vers 1680 et parlant de Whitehall, dit que ce palais renferme une œuvre de Holbein qui a fait de lui l'Apelle de son temps. Ils citent également deux vers du poëte Melchior Prior qui sont une allusion à la *Danse des morts : Imperious death...leads up Holbein's dance.* Enfin, comme le remarque M. Didot, la présence des dessins originaux dans la collection d'Arundel à Londres jusqu'en l'année 1650, où ils passèrent en Hollande, confirmerait l'opinion qu'ils furent exécutés à Londres par Holbein, ou qu'ils reproduisent les peintures de Whitehall. D'un autre côté, Charles Patin, qui visita ce palais en 1671, ne dit pas un mot de la *Danse des morts*. Mais si le peintre n'a pas exécuté ses compositions sur le mur de Whitehall, les a-t-il dessinées à Londres? Cela nous paraît assez probable, et ce qui nous le ferait croire, sans parler des indices que nous trouvons dans les motifs d'architecture, c'est qu'ayant à représenter le roi, que la mort vient surprendre, Holbein a choisi pour personnage l'ennemi de Henri VIII, François 1er. Mais qui a gravé ces dessins d'un burin si délicat, si expressif en son laconisme, si sobre et pourtant si varié dans ses moyens, si fin et si précieux dans la scène de la *Nonne*, si mâle dans la gravure du *Voleur*, si étoffé dans l'estampe de la *Comtesse*, si riche dans celles de l'*Empereur* et du *Pape?* Bien que Rümohr et Hegner aient soutenu que Holbein grava lui-même ses dessins, il semble établi que le graveur n'est autre que Hans Lützelburger ou Leuczelburger, dont le monogramme, composé d'un H et d'un L (HL), est écrit dans un écusson sur le lit de la *Duchesse* (no 36 de la suite), et dont le nom tout entier, HANS LÜTZELBURGER, FORMSCHNEIDER GENAANT FRANCK, est imprimé typographiquement sur d'autres pièces, par exemple, sur l'exemplaire de l'*Alphabet de la mort* qui est à Dresde. Il est admis également que trois tirages furent faits à Bâle, les deux premiers avec un titre en allemand à chaque sujet, le troisième sans aucun titre, antérieurement à l'édition que publièrent à Lyon les Trechsel en 1538, de façon que les planches étaient déjà fatiguées lorsque parut cette édition lyonnaise, qui est la première avec un texte, et qui a pour titre les *Simulacres et historiées faces de la Mort.*

Plus de cent éditions de ces bois, originaux ou copies, témoignent assez de l'admiration qu'ont excitée les dessins de la *Danse des morts*, admiration qu'ont partagée les plus grands artistes. « Je me souviens, « dit Sandrart, qu'en l'année 1527, quand Paul Rubens vint à Utrecht visiter Honthorst, il était accompagné « de plusieurs artistes se rendant à Amsterdam. Nous étions dans le bateau lorsque la conversation tomba « sur le livre de gravures en bois, de Holbein, représentant la *Danse des morts*. Rubens en fit le plus grand « éloge et me recommanda, comme j'étais alors un jeune homme, d'en tenir le plus grand compte; il « ajouta que dans sa jeunesse il en avait fait lui-même une copie, ainsi que du petit livre de Tobias Stimmer. »

Peintre d'histoire, Holbein le fut en petit lorsqu'il ne put l'être en grand; il le fut dans la très-belle suite des

quatre-vingt-douze dessins composés par lui pour l'*Ancien Testament*. A vrai dire, il y a une différence sensible au premier coup d'œil entre les figures de la *Danse* et celles de la Bible. Les unes et les autres émanent d'un homme supérieur, mais on ne les croirait pas d'abord sorties de la même main. Ce n'est qu'en y regardant de près, et par une comparaison assidue de certains types, celui des enfants, par exemple, qu'on retrouve l'identité de l'auteur. Comment expliquer le changement qui s'est opéré dans la manière du








DIVERS SUJETS DE LA DANSE DES MORTS.

maître et le caractère un peu plus italien des figures de la Bible, dont les proportions pourtant restent courtes? Je suis porté à croire, pour mon compte, que Jean Holbein aura vu des illustrations italiennes. Ce qui paraît incontestable, c'est que les figures de la Bible, publiées à Lyon par les frères Trechsel, furent dessinées par Holbein. La pièce de vers que le poëte Nicolas Bourbon de Vandeuvre, ami du peintre, a fait imprimer en tête de la troisième édition, celle des Frellon, et le distique du même poëte qui est à la fin du livre, seraient, au besoin, des preuves décisives : « *Holbius est homini nomen.....* »

En dehors de ce petit cercle des gravures en bois (petit quant aux dimensions), Holbein fut rarement appelé aux honneurs de la peinture historique. Ce furent les marchands allemands de Londres qui lui en offrirent l'occasion en lui demandant les deux grandes toiles où il devait peindre à la détrempe le *Triomphe de la Richesse* et le *Triomphe de la Pauvreté* pour la salle des Osterlings dans le Steel-Yard. Sans sortir de son naturalisme habituel, mais en s'inspirant du fameux *Triomphe de Jules César* par Andrea Mantegna et du

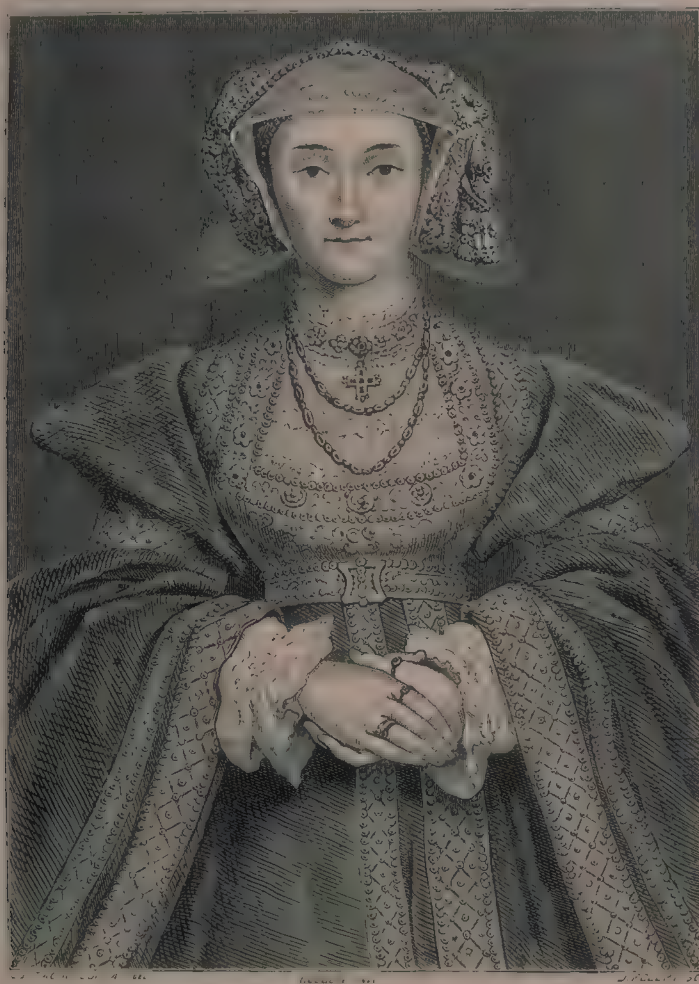
sentiment que ce grand peintre avait puisé lui-même dans l'antiquité, Holbein peignit ses tableaux de grandeur naturelle, et puisque nous n'en pouvons juger que la composition, les toiles ayant péri, disons qu'il les composa de grande manière, avec une évidente intention de style et quelques réminiscences des bas-reliefs romains, auxquelles se mêlait singulièrement un reste du goût tudesque. Parmi les personnages qui font cortége à Plutus, il est des figures drapées à l'antique, comme celles de Crispinus et de Ventidius, et des figures costumées à la moderne, comme celles de Sichœus et de Pithius. Le choix des formes, sans être raffiné, n'a rien de vulgaire. Les mouvements ont de la vérité, parfois de la grâce, témoin le jeune écuyer qui tient par la bride le cheval de Crésus. Les timoniers du char, ceux qui portent les noms d'Imposture et d'Avarice, ont de la tournure; les autres sont moins heureux d'allures et de formes. Le tableau de la *Richesse* est conçu avec verve ; ils est corsé, il est plein. L'autre ressemble plus à un grand tableau de genre, par les pauvretés mêmes que l'artiste a dû y introduire. Bien que l'œuvre soit un peu trop bâtarde, je veux dire qu'elle accuse trop le croisement du style antique avec le réalisme allemand, elle n'en est pas moins digne des éloges qu'en fit Zuccaro, lorsqu'en 1574 il copia les détrempes de Holbein, qui lui rappelaient, disait-il, les fresques de Raphaël. Plus tard, Vorsterman le jeune voulant les graver, en fit des copies qui se trouvent aujourd'hui dans le cabinet de sir Charles Eastlake, directeur de la *National Gallery*, à Londres. Il y mit, cela va sans dire, cette liberté, ce ronflant, cette rondeur qui sont les qualités et les défauts communs à toute l'école de Rubens. Mais avant de peindre ses deux *Triomphes*, Holbein en avait arrêté les dessins à la plume qui sont maintenant au British-Museum et au Louvre.

A ces deux allégories, il faut ajouter, comme peinture historique, le grand tableau d'Édouard VI, délivrant au lord-maire la charte par laquelle il convertit en hôpital son palais de Bridewell. Holbein s'y est peint lui-même dans un coin de la composition. A part ces trois grands morceaux, le peintre, durant son séjour à Londres, fut condamné à ne traiter l'histoire qu'en petit, à ne faire que des aquarelles, des dessins, des portraits en miniature et des portraits de grandeur naturelle. Mais quelle énergie dans ses dessins, crayonnés ou lavés, lorsqu'ils représentent, par exemple, une bataille! Quelle exquise délicatesse dans ses costumes de femmes, si mal traduits par les gravures de Chrétien de Mechel, costumes doublement curieux parce que, sous le prétexte de représenter les habits du temps, ils représentent des caractères et des tempéraments de femmes, je dirais des âmes vêtues à la mode! Quelle sobriété magistrale, quelle attention, quelle finesse dans ses portraits dessinés, où l'on ne rencontre jamais les redondances, les traits convenus, les paraphes qui abondent chez les dessinateurs de la décadence, et pour tout dire, cette rhétorique du crayon ou de la plume, qui se substitue si souvent à l'expression naïve, sincère, éloquente des vrais maîtres!

Bien que le génie de Jean Holbein n'ait jamais été fidèlement traduit que par la gravure en bois, il y a un intérêt des plus vifs à parcourir la longue série de ses portraits dans le livre d'esquisses gravées, publié à Londres en 1792 par John Chamberlaine, et dont M. Fortoul a très-bien parlé. Tant de portraits du roi, de ses femmes, de ses courtisans, des grands seigneurs d'Angleterre, et des riches marchands de la Cité, auraient dû enrichir Holbein. Pourtant, dans les livres de comptes tenus par Bryan Tuke, trésorier de Henri VIII, on voit mentionnés des payements faits *par avance* au peintre, ce qui prouve, comme dit Walpole, qu'il était à la fois favorisé et besogneux. Ce même livre de comptes contient la mention d'un payement de dix livres sterling fait audit Holbein pour les frais et dépens d'un voyage dans la haute Bourgogne, où il avait été envoyé en 1538 par le roi. Le but de ce voyage était de peindre Christine, veuve de François Sforce, que Charles-Quint voulait marier avec Henri VIII. Holbein fit en effet de cette princesse un portrait en pied de grandeur naturelle que possède aujourd'hui le duc de Norfolk, en son château d'Arundel. Mais, non content de s'en rapporter au portrait physique, Henri VIII prit des renseignements sur la duchesse de Milan, et sachant, par une lettre confidentielle de sir Thomas Wyatt, que la vertu de Christine était quelque peu équivoque, *little equivocal*, il renonça à ce mariage et porta ses vues sur Anne de Clèves.

Cependant, une fois sur le continent, Holbein avait fait une courte apparition à Bâle. Une lettre écrite par l'imprimeur Gualterus au mois de septembre 1538 — elle est citée par M. Waagen — témoigne de ce voyage. « Jean Holbein est arrivé tout récemment à Bâle, venant d'Angleterre et vantant la prospérité de ce royaume, où il doit retourner après avoir passé ici quelques semaines » Lorsqu'il reparut à Bâle, Holbein

n'y retrouva plus Érasme : le philosophe était mort depuis deux ans, ayant survécu à peine une année au supplice de Thomas Morus. Il avait loué hautement la modération et l'héroïsme de son ami. Quant à l'artiste, il avait dû passer de cruels moments, quand il avait vu conduire à l'échafaud son protecteur, l'homme auquel il était redevable de sa fortune. Aussi est-il probable qu'il laissa percer quelque intention de se fixer à Bâle, malgré ce qu'il disait tout haut de l'heureux état de l'Angleterre, puisque le bourgmestre lui fit une pension de cinquante florins à la condition qu'il ne resterait pas à Londres plus de deux ans. Mais, de retour à Whitehall, Holbein reprit ses habitudes et retomba sous l'empire de la cour. En 1539, il



ANNE DE CLÈVES (Musée du Louvre).

repassa la mer, par ordre du roi, pour aller faire un portrait d'Anne de Clèves que les protestants voulaient marier avec Henri VIII. Ce portrait, nous l'avons au Louvre. Il est plus petit que nature, sans doute parce que le peintre, en diminuant les proportions, comptait dissimuler le peu d'agrément d'une personne qui était pesante, épaisse et dépourvue de grâce. Le charme qu'il ne pouvait mettre dans les traits, Holbein le mit dans la délicatesse de l'exécution, dans la finesse des mains, chargées de bagues, dans la richesse du costume en velours nacarat, garni de galons d'or, et dans les perles et les pierreries d'un large bonnet en drap d'or qui rapetisse le visage et l'épatement du nez. Il fit si bien, en un mot, que le modèle, assez déplaisant en réalité, devint presque avenant dans son portrait. Trompé par l'habileté du peintre, et poussé par Thomas Cromwell, un de ses conseillers, Henri VIII prit pour femme Anne de Clèves. Mais quelle fut sa colère quand il la vit en personne ! Heureusement pour Holbein, l'orage qui devait éclater sur lui éclata sur

Thomas Cromwell, qui, peu de temps après, paya de sa tête le malencontreux succès de sa négociation. « C'est une jument de Flandre que vous m'avez fait épouser, *a Flanders mare*, disait Henri VIII, au lieu d'une Vénus que m'avait représentée Holbein. »

La répudiation d'Anne de Clèves n'empêcha pas Holbein d'avoir à peindre Catherine Howard, cinquième femme du roi, et la sixième, Catherine Parr. Il peut être, en effet, l'auteur des portraits et miniatures de cette reine, à supposer même qu'il soit mort en 1543, comme on le prétend aujourd'hui. D'après la tradition, il serait mort de la peste en 1554 ; mais cette date est depuis peu contestée en vertu d'une pièce récemment découverte par M. Black, et qui indiquerait la date de 1543. Dans cette pièce, communiquée à l'Académie des antiquaires de Londres, Jean Holbein est dit serviteur du roi (*servante to the kinges majesty*). Or, cette qualification est très-singulière, appliquée à un peintre aussi célèbre que Holbein, surtout si l'on considère que dans les comptes de la trésorerie, lui et d'autres artistes bien inférieurs sont désignés comme peintres. Les mots « serviteur du roi » se rapportent peut-être à un fils de Jean Holbein, portant le même prénom que son père et son grand-père, et qui, ayant en 1543 quelque vingt ans, a pu être engagé au service de Henri VIII. Il est à remarquer toutefois qu'à partir de l'avénement d'Edouard VI, en 1547, on ne retrouve plus aucune trace du séjour de Jean Holbein en Angleterre, si ce n'est pourtant une gravure sur bois du catéchisme de Thomas Cranmer, publié en 1548, mais dont le dessin a pu être composé l'année précédente. Il est donc prudent qu'on se tienne en garde contre les attributions qui seraient faites à Holbein de tableaux postérieurs à 1547.

Comme les maîtres italiens de son temps, Holbein connut l'architecture et la sculpture. Il fut aussi très habile à dessiner les ornements; il inventa des modèles pour les orfévres, les émailleurs, les ciseleurs, les armuriers. Il fut le Benvenuto Cellini de Henri VIII. Sandrart raconte que l'architecte Inigo Jones lui montra un livre rempli de dessins faits par Holbein pour le roi. On y voyait des armures, des poignées d'épées, des fourreaux, des baudriers, des boutons, des agrafes, des cordons de chapeaux, des ceintures, des boucles de souliers, des couteaux, des fourchettes, des salières, des coupes, des vases. Hollar a gravé plusieurs de ces objets. Walpole possédait la tête de Holbein, gravée en bois, *cut in wood*, par le peintre lui-même, plus une tête de Henri VIII, pareillement gravée et portant au cou, en guise de médaillon, une montre. Le même auteur mentionne deux autres figures sculptées sur pierre, *carved in stone*, par Holbein, comme se trouvant de son temps au musée de Tradescant, à Lambeth.

L'originalité de l'invention, l'art d'étreindre son sujet avec force et de le composer avec un naturel qui saisit, un dessin juste et fin qui entre comme ferait un burin dans toutes les délicatesses du contour, un coloris varié, riche, exalté, d'abord brun dans les carnations, ensuite de plus en plus transparent et clair, à mesure que l'artiste s'habituait aux chairs blondes et aux belles peaux de la race anglaise, une exécution ferme au commencement jusqu'à la sécheresse, devenue plus tard légère et souple, mais toujours précise et précieuse, tels sont les caractères qui distinguent Jean Holbein. On pourrait le placer hardiment parmi les grands peintres, à supposer même qu'il n'eût peint que ces portraits d'Érasme, de Henri VIII, de Nicolas Kratzer, d'Anne de Clèves, du comte de Surrey, de Thomas Morrett, de Thomas Morus, de Carondelet, et tant d'autres, qui sont comparables à ceux des plus illustres maîtres. Mais il mérite aussi le haut rang qu'il occupe par les compositions nombreuses où il montre toutes les qualités de la vieille séve germanique. Beaucoup de peintres sont petits lorsqu'ils travaillent en grand, Holbein a été grand lorsqu'il a travaillé en petit. Quand on est capable d'inventer avec cette abondance, ce naturel, cette résolution, cette profondeur, quand on aperçoit la signification générale des actions et des formes particulières, quand on a, comme l'a eu aussi Rembrandt, le sentiment de la pantomime et l'intuition du geste qui va droit à la pensée, quand on conserve tant de naïveté dans la force, quand on dessine avec une telle concision et une telle clarté, on est un peintre d'histoire. Le mélange de la renaissance classique avec l'ingénuité septentrionale, mélange qui, dans les Pays-Bas, avait produit les Hemskerke, les Michel Coxie et les Van Orley, sorte de Raphaëls bâtards, produisit chez Holbein un fruit nouveau et savoureux, unique même jusqu'alors, et une poésie dont le suc est tiré des choses vulgaires, je veux dire la généralité de l'idée dans la particularisation des formes. Celui qui veut connaître l'humanité, dit un ancien, n'a besoin que d'étudier une seule maison : *humanos mores noscere volenti sufficit una domus.*

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

C'est par les ouvrages de Jean Holbein faits pour être gravés en bois que nous commencerons le tableau de son œuvre. L'*Essai* de Firmin Didot sera ici notre guide.

L'*Alphabet de la mort*. Les lettres de cet alphabet ont 24 millimètres en carré : elles sont imprimées dans le premier état, sur une seule feuille de papier et sans aucun texte. Il n'en existe dans cet état que quatre ou cinq exemplaires connus. Ceux du musée de Dresde et de la bibliothèque de Bâle portent cette légende imprimée en allemand : *Hans Lützelburger furmschneider genaant Franck*, qui indique que le graveur sur bois est Hans Lützelburger, surnommé Franck.

Cet alphabet, chose étrange, ne figure, en originaux, dans aucun des livres imprimés à Bâle, même par Froben.

La *Danse des morts* ou les *Simulacres de la Mort*. Les dessins originaux, qui sont incontestablement de Holbein, étaient primitivement dans la collection d'Arundel, en Angleterre; ils passèrent de là dans les Pays-Bas et devinrent la propriété du peintre Brockorst. Ils tombèrent ensuite entre les mains de Crozat, à la vente duquel, en 1771, ils furent achetés par le conseiller Fleischman, de Strasbourg, lequel les donna d'abord à Chrétien de Mechel, mais les reprit ensuite pour les céder au prince Galitzin, ambassadeur de Russie à Vienne. Ce prince les prêta deux ans à Chrétien de Mechel, qui les a gravés sur cuivre en les défigurant. Ils sont maintenant dans la collection de l'empereur de Russie. M. Didot possède aussi une suite de ces dessins, qu'il estime originaux.

Les dessins de la *Danse des morts* sont à la plume, légèrement rehaussés de bistre. Avant d'être gravés par Chrétien de Mechel, ils l'avaient été, en 1647, par Wenceslas Hollar.

Qui fut le graveur sur bois des dessins de Jean Holbein? Il est probable que ce fut ce Hans Lützelburger dont on voit le monogramme HL sur l'estampe de la *Duchesse*, et que le peintre lui-même a pris plaisir à en graver quelques-uns. Rümhor et Hegner attribuent à Holbein la gravure de la *Danse des morts*, de l'*Alphabet de la mort* et de la Bible.

La première édition de la *Danse des morts* qui ait paru avec un texte — consistant en une épître à Mme de Tourzelle, et en une citation de la Bible accompagnée de quatre vers français et de quatre vers latins à chaque image — fut publiée à Lyon, en 1538, chez les frères Trechsel, *Soubs l'escu de Coloigne*. Mais antérieurement à cette édition, trois tirages avaient paru, imprimés d'un seul côté de la feuille avec un simple titre en allemand à chaque sujet. Au premier tirage, les caractères gothiques du titre sont droits; au second, ils son en caractères latins penchés : c'est le meilleur tirage et le plus brillant; le troisième est sans aucun titre. Les deux premiers tirages ayant leurs titres imprimés avec les caractères de Froben, il est clair que cet imprimeur en fut l'éditeur.

Il est à remarquer que la planche de l'*Astrologue* manque dans les deux premiers tirages. Un de ces tirages existe au Cabinet des Estampes, avec une note intéressante du conservateur, M. H. Delaborde.

Treize éditions ont été tirées sur les bois originaux;

Quarante-huit éditions sur des copies gravées en bois;

Quarante-trois sur des planches gravées en taille-douce.

Il faut ajouter à ces copies celle qui a été gravée sur pierre par M. Schlotthauer et dont s'est servi M. Fortoul.

Les Figures de la Bible (*Icones veteris Testamenti*), y compris 4 planches empruntées à l'ouvrage des *Simulacres de la Mort*, et qui sont la Création; Adam et Ève, l'Expulsion du paradis, et Adam travaillant avec la Mort. Les compositions de Holbein sur la Bible sont au nombre de 94. La première édition de cette suite, non moins recherchée que celle des *Simulacres*, parut à Lyon chez les Trechsel, en la même année 1538. En tête du recueil sont imprimés des vers latins de Bourbon de Vandœuvre, qui attribuent ces compositions à Holbein... His Hansi *tabulis repræsentatur*..... Mais ces vers ne se trouvent pas dans la première édition; ils ne sont que dans la seconde, publiée par les Frellon, en 1539.

A la suite, il y a une pièce en vers français de l'imprimeur Gilles Corrozet, où il est fait un grand éloge de ces gravures, mais sans que le nom de Holbein y soit prononcé.

La gravure des planches de la Bible paraît être une œuvre française qui aurait été exécutée à Paris dans le temps que se gravaient à Bâle les bois des *Simulacres de la Mort*. Gilles Corrozet n'a pu décrire et vanter ces gravures sans les avoir sous les yeux. M. Francis Douce et MM. Chatto et Jackson dans leur *Treatise on wood engraving*, comparant les figures de la Bible avec les *Simulacres*, y trouvent des ressemblances frappantes, par exemple, la manière toute particulière dont on a exprimé les ondulations de la fumée dans le sujet du *Petit enfant* saisi par la Mort, et dans celui du *Sacrifice de Moïse*. Mariette est sur ce point très-affirmatif : « Il est certain, dit-il, que les gravures ont été faites en France. »

Les figures de la Bible ont eu moins d'éditions que les *Simulacres*. M. Didot en mentionne sept, toutes in-4°, dont une en espagnol : *Retratos o tablas*, et une en anglais : *The images of the old Testament*, 1549.

En 1830, les bois originaux furent reproduits avec une exactitude merveilleuse par John et Mary Blyfield.

L'Éloge de la Folie. Nous avons parlé des dessins, ou pour mieux dire des croquis que Holbein encore très-jeune fit à la plume sur un exemplaire de l'*Encomium Moriæ* d'Érasme. Une remarque intéressante de M. Didot, c'est que l'Astrologue qui se trouve dans ces croquis à la signature N, folio 4 verso, est semblable à la composition de l'Astrologue dans la *Danse des morts*, ce qui fournit une preuve de plus que les deux suites de dessins sont de la même main.

Alphabet des paysans. Cet alphabet est fort rare. On en possède un exemplaire complet, en 24 feuilles, au musée de Dresde : les épreuves sont imprimées d'un seul côté.

Alphabet des enfants. Il en existe également un exemplaire complet en 24 feuilles au musée de Dresde.

Marques d'imprimeurs. Holbein a composé nombre de marques typographiques pour les imprimeurs, notamment pour son ami Froben, dont la marque est celle qui représente un portique orné de fleurs et dans le lointain des enfants portant un blason avec les armes de Froben : une colombe et des serpents. La marque de Thomas Wolf est son portrait en pied. Il a l'index placé sur sa lèvre, selon la devise : *Digito compesce labellum*.

Illustration de livres. M. Ambroise-Firmin Didot, dans son *Essai* auquel nous avons beaucoup emprunté, a consacré à cette seule matière dix-sept colonnes imprimées en très-petit texte, et dans ce long et curieux travail il n'a fait encore que mentionner sommairement les encadrements, titres, frontispices, vignettes qui se trouvent dans les impressions bâloises ou anglaises.

Musée du Louvre. *Portrait de Nicolas Kratzer*, astronome du roi Henri VIII.

Portrait de Guillaume Warham, évêque de Londres, en 1502, archevêque de Cantorbéry. Il est gravé ici.

Portrait d'Érasme, en buste, demi-nature. Il est vu de profil, tourné à gauche. Le panneau en sapin porte par derrière le chiffre de Charles Ier (C. P. surmontés d'une couronne). Ce portrait, dit M. Villot, est celui que le roi d'Angleterre donna, avec une *Sainte Famille* du Titien, en échange du *Saint Jean-Baptiste* de Léonard de Vinci, que lui envoya Louis XIII. Depuis, ce *Saint Jean-Baptiste*, acheté à la vente de Charles Ier, figure de nouveau dans le Musée du Louvre.

Portrait d'homme âgé, en buste, petite nature.

Portrait de Thomas Morus, grand chancelier d'Angleterre, né en 1480, décapité en 1535. En buste demi-nature.

Portrait d'Anne de Clèves, quatrième femme de Henri VIII.

Fig. à mi-corps, petite nature; peint sur vélin, collé sur toile.

Portrait de Richard Southwell, en buste, petite nature. Ce tableau fut rapporté d'Allemagne en 1806. Le panneau de chêne porte par derrière le cachet aux armes de la famille de Newton. Un autre portrait de Southwell (l'original?) se trouve dans la galerie de Florence.

Portrait d'homme. Figure en buste, tenant un œillet.

M Duchâtel, ancien ministre, et M. Vitet, possèdent deux beaux portraits de Holbein: le premier est le portrait de Carondelet. Acheté quelque 20,000 fr. à M. Wolsey-Moreau.

Galerie de Hamptoncourt. On y compte 27 tableaux de Holbein dont la plupart sont des portraits. Mais pas un, selon nous, n'est parfaitement authentique. Quant à l'*Entrevue du Camp du Drap d'or*, il est certain que le peintre n'avait jamais assisté à cette entrevue, qui eut lieu en 1520, quand il était à Bâle, avant qu'il entrât au service de Henri VIII.

Chateau de Windsor. Cinq portraits. Sir Thomas Morus; Thomas, troisième duc de Norfolk; Henri, comte de Surrey; Holstoff, marchand; Pierre Ægidius, homme de loi à Anvers, ami d'Érasme et de Holbein.

L'édition des *Anecdotes de Walpole*, publiée par Wornum en 1849, contient une liste des portraits de Holbein qui sont en Angleterre dans les collections particulières. On peut aussi consulter sur ce point les *Trésors d'art* de M. Waagen.

British-Museum. On y possède des manuscrits précieux dans lesquels se trouvent des détails sur Holbein, ses crayons et ses miniatures,— plus, les dessins à la plume du *Triomphe de la Richesse* et du *Triomphe de la Pauvreté*, dont les peintures à la détrempe avaient été faites pour la Société des marchands allemands de Londres. Félibien les vit à Paris, en 1650 environ. On a perdu la trace de ces deux ouvrages.

Musée de Bruxelles. *Petit portrait de Thomas Morus.* C'est la perle du Musée, dit M. Viardot. Le fond est vert-clair uni comme ceux de notre Clouet. Gravé par Vorsterman.

Musée de la Haye. Quatre portraits du maître, tous excellents: celui du fauconnier *Robert Cheseman*, peint en 1533; celui d'un personnage désigné comme étant *Thomas Morus;* il y a tout lieu de croire que le tableau représente une autre personne, ainsi que le pense avec raison W. Bürger.

Musée d'Amsterdam. Il s'y trouve plusieurs portraits attribués à Holbein, mais tous douteux.

Musée de Bale. *Portrait de Jacques Meyer et de sa femme;* il est daté de 1520.

La femme et les enfants de Holbein. Grandeur naturelle.

Le *Christ mort.* Daté de 1521.

Laïs Corinthiaca: c'est l'inscription mise au portrait d'une jeune jeune fille élégante de la famille Olfenburg, de Bâle.

Portrait de Boniface Amerbach, célèbre imprimeur de Bâle: C'est de la collection de Boniface Amerbach que proviennent presque tous les ouvrages de Holbein qui sont au Musée.

Adam et Eve. Figures à mi-corps.

La Passion. Tableau divisé en huit compartiments. Cette suite est attribuée par quelques-uns à Holbein le père.

Les dessins du maître ne sont pas ce qu'il y a de moins précieux au musée de Bâle: on y remarque une série de costumes fort intéressants, qui ont été gravés, mais assez mal, en 1780, par Chrétien de Mechel, dans l'*Œuvre de Jean Holbein.*

Dans ce même Musée se trouve le curieux exemplaire de l'*Encomium Moriæ* dont nous avons parlé.

Galerie de Dresde. *La famille de Jacques Meyer à genoux devant la Vierge.* C'est le morceau capital du peintre.

M. Waagen en décrit une répétition comme se trouvant chez la princesse Charles de Hesse, à Darmstadt.

Le *Portrait de Thomas Morrett*, argentier de Henri VIII. Ce portrait a été longtemps attribué à Léonard de Vinci.

Une dame; elle est assise, les mains jointes; elle porte un corsage noir doublé de fourrure et un tablier blanc.

Vente Strawberry hill, 1842. Cette vente était celle des objets d'art ayant appartenu à Horace Walpole.

Holbein en habit noir et bonnet, J H., daté de 1545; 13 guin.

Jeanne Seymour, miniature à l'aquarelle; 10 guinées.

Catherine Parr, miniature; 10 guinées.

Deux miniatures dans un même cadre: l'une est le portrait de Louis XII, roi de France; l'autre le portrait de sir John Gage, chevalier; collection d'Élisabeth Germayne; 20 guin.

Nota. Nous ferons observer ici que ces miniatures sont *attribuées* à Holbein, et qu'il est bien peu probable que le peintre ait fait le portrait de Louis XII, au moins d'après nature. Toutefois la chose n'est pas absolument impossible.

Portrait d'homme, miniature à l'huile; 3 guinées.

Froben, petit portrait à l'huile; 19 guinées.

Petit portrait, barbe blanche, manteau fourré; 1 liv. 5.

Portrait d'homme, habit noir, barbe rousse; 10 guinées.

Portrait d'homme, en noir, tenant une bague. Au dos est écrit IIH; 17 guinées.

Le pendant, représentant *Constance Pregoza;* 27 guinées. Ces deux dernières peintures, provenant du palais des Princes de Monaco, avaient été offertes en présent à Walpole.

Dessin d'architecture; 2 guinées.

Dessin original d'une horloge inventée par sir Anthony Denry, qui en fit présent, le premier jour de l'an 1545, à Henri VIII (acheté à la vente Mariette); 6 liv. 16 sch.

Mariette parle de ce dessin dans ses notes sur Walpole.

Dessin d'un évêque de l'Église romaine, en pied; 3 guinées.

La *duchesse de Suffolk*, sur panneau; 10 guinées.

Coleshill de Cornwall, curieux portrait avec des armes et une inscription, et une légende latine dans le cadre; 6 liv.

Henri VIII. L'habit est peint avec le plus grand soin dans le rendu de ses broderies; 48 guinées.

Homme en noir, tenant une bague, petit portrait à mi-corps, dans un cadre richement sculpté et doré; 4 liv. st.

Catherine d'Aragon. Miniature ronde sur fond bleu. Elle avait été donnée au duc de Monmouth, par Charles II. 48 guinées, soit 1,260 fr. 20 c.

La même, peinte à l'huile, dans un âge avancé. Gravée dans la série des Portraits illustres (*illustreous heads*); 31 livres.

Catherine Howard, miniature endommagée, provenant de la collection d'Arundel. Gravée par Hollar; 25 guinées.

Edmond Montagu, Edmund Montacute, juge, miniature peu modelée (*flat.*); 5 liv. 15 schell.

Dessin d'un homme en robe bleue, bonnet et cothurne (habit de mascarade). Autre dessin d'une tête d'homme avec un chapeau et de la barbe. Dessin en couleur qui a été exécuté sur une maison à Bâle. Ensemble, 5 livres (125 fr.).

Grand dessin d'une cheminée; 32 guinées (840 fr.).

Tête de Mélanchthon, à l'huile, dans sa bordure; 15 guinées.

Portrait de Henri VIII, sculpté sur pierre, par Holbein; 64 guinées, adjugé à John Dent, esquire.

Portrait de Henri VIII, gravé en bois, adjugé au même; 38 g.

Jeanne Seymour, les mains croisées. Corsage et manches; 31 guinées, soit 813 fr. 75 c.

IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Allemande. *Histoire, Sujets Religieux, Portraits, Gravures.*

HENRI ALDEGREVER

NÉ EN 1502. — MORT EN 1562.



L'influence de Marc-Antoine Raimondi qui, à un degré bien moindre, il est vrai, que chez Pens, Bartel et Sebald Beham, se manifeste dans les compositions d'Aldegrever, n'a pas produit d'heureux résultats; le goût faux et maniéré, les proportions allongées et les formes gonflées même n'ont souvent rien du style de Dürer, son grand maître; mais, chose fort étrange, c'est pourtant l'élève qui a laissé, de toute l'école franconienne, les œuvres aux physionomies les plus archaïques, dès qu'il s'agit de ses tableaux. Ce qu'il avait gardé de ses bonnes études faites sous Albert Dürer, c'est un ordre parfait dans l'agencement des compositions et un dessin assez correct; mais il a encore exagéré le défaut du maître pour l'arrangement des draperies : chez Aldegrever les plis paraissent vraiment parfois en plomb martelé; brisés d'une infinité de petits angles, ils imitent souvent bien plus le métal que l'étoffe. Les tableaux de ce peintre-graveur sont très-rares, car fort peu de tous ceux qui figurent dans les musées sous son nom peuvent lui être attribués, dès qu'on les compare à ses gravures; aussi pour l'étudier avec fruit, faut-il avoir recours à celles-ci dont Bartsch a décrit deux cent quatre-vingt-neuf, toutes exécutées sur cuivre. Envisagé comme peintre, il se distingue seulement par le coloris toujours

chaud. Les contours de son dessin sont secs, les formes de ses figures souvent brutales, les têtes petites, les physionomies dépourvues du sentiment si largement répandu dans les œuvres des peintres souabes et colonais et même dans ses propres gravures. On sait que Hans Aldegrever (Aldegraef, Aldegraever) est né l'an 1502 à Soest, en Westphalie, où il est mort pauvre en 1562[1], qu'il a d'abord étudié sans maître d'après les estampes de Dürer dont il a fréquenté plus tard l'atelier à Nuremberg, et que les dernières années de ce peintre-graveur furent employées à travailler pour les orfèvres. Comme graveur, il fait partie des *petits maîtres*, c'est-à-dire du groupe d'artistes du seizième siècle qui, de préférence, ont produit des gravures de petite dimension. Ses peintures historiques sont très-inférieures aux portraits, dont deux bien authentiques se trouvent au musée de Berlin et à la galerie Lichtenstein à Vienne. Le premier est celui d'un des *Therlaen de Lennep*, famille westphalienne, représenté en fourrure et en toque noire, la main gauche posée sur un crâne ; il porte le monogramme et le millésime de 1551. Le coloris est ici moins vigoureux, mais la tête est pleine de vie et les accessoires sont soignés. L'autre portrait est daté de 1544 et également marqué du monogramme. Il représente un *Homme peint de face et un œillet à la main;* supérieur sous tous les rapports à l'autre, ce tableau est exécuté avec beaucoup d'art dans la manière de Dürer. La carnation, bien nuancée pour les effets de lumière, y prend une teinte grisâtre vers les parties qui se trouvent dans l'ombre ; et le paysage qui en forme le fond montre aussi l'habileté de l'artiste pour ce genre de peinture. L'air y circule très-librement au-dessus du lac et des montagnes, qui offrent une composition entendue selon les bonnes règles, mais exécutée d'après des études faites sur la nature elle-même. Comme peinture religieuse, parfaitement authentique, il faut d'abord citer le *Christ couronné d'épines et assis dans son sépulcre*, conservé à la galerie des États à Prague. Ici, le monogramme est accompagné du millésime de 1529. Quoique peu attrayant à cause de la laideur des formes et du coloris des chairs tenu dans une gamme cuivrée, l'ensemble accuse encore le style d'Albert Dürer, et montre un cachet archaïque qui frappe sans cependant charmer. Le *Jugement dernier*, au musée de Berlin, est supérieur à ce *Christ couronné*, mais il pèche cependant par les mêmes laideurs et les mêmes duretés de pinceau qui se manifestent particulièrement dans les morts ressuscités qui viennent pour se soumettre au redoutable jugement avec des mines placides et fort indifférentes à la sentence encore inconnue. Saint Jean l'évêque et les deux chanoines donateurs qui, agenouillés, se trouvent au premier plan, sont par contre remarquables pour la vie exprimée dans leurs traits. Les autres tableaux attribués à Aldegrever sont : une *Circoncision*, une *Vision de saint Luc*, un *Adam et Ève chassés du paradis terrestre*, à la galerie de Vienne ; une *Vierge avec l'enfant*, une *Tête d'homme*, un *Bon Samaritain*, à la pinacothèque de Munich, et une *Lucrèce se donnant la mort*, à Madrid. L'œuvre de gravures de ce maître offre un plus vaste champ où tout accuse l'habileté technique d'un artiste de premier ordre et d'une grande application. En mettant seulement deux mois pour l'exécution de chaque gravure sur cuivre, sans compter les tableaux ni les dessins, on arrive déjà à quarante-huit ans de travail sans interruption ! Tout dans les estampes d'Aldegrever est précis et très-souvent délicat à force d'exactitude ; plein d'esprit du reste, son burin arrive cependant parfois à une dureté de contours regrettable, à côté de détails charmants et d'un modelé de corps qui compensent ces défauts. Il y a des sujets de l'Ancien Testament, tels que les histoires d'*Adam et Ève*, de *Loth*, de *Joseph* et d'*Ammon et Thamar;* ils comprennent en outre les planches qui représentent *Judith*, *Dalila*, *Bethsabée* et le *Jugement de Salomon*. Partout l'étude du nu est aussi heureusement appliquée que par le pinceau de Cranach. Quelques Ève et Adam offrent des modèles vraiment au-dessus de toute critique. Les plis des vêtements y sont malheureusement aussi chiffonnés et brisés en petits angles que dans les tableaux ; cette manière y est même quelquefois poussée jusqu'au point de friser le grotesque. Il y a beaucoup d'expression dans les figures et des costumes somptueux et détaillés avec soin ; les poses sont dignes, contrairement à ce qu'a dit là-dessus Waagen, et parfois même d'un tragique qui

[1] Sandrart, qui l'appelle faussement Aldegraf, dit « qu'il fut mal enterré (*schlecht begraben*), c'est-à-dire pauvrement, et qu'un peintre de ses amis lui fit ériger une pierre tumulaire avec son nom et son monogramme. » Le millésime le plus rapproché de sa fin, recueilli sur des gravures est celui de 1555. L'inscription de ses propres portraits fixe la date de sa naissance.

rappelle les meilleurs tableaux historiques de notre époque. Les animaux, tels que chevaux, ânes et sangliers, dessinés avec une perfection remarquable, indiquent de sérieuses études d'après nature. Aldegrever a laissé, en dehors des sujets mentionnés, des planches historiques et mythologiques : *Tarquin et Lucrèce*, *Médée*, *Rhéa Silvia*, *Mutius Scævola*, *Hector*, *Annibal*, *Titus Manlius*, les *Travaux d'Hercule*, des *Divinités* et autres, parmi lesquelles *Lucrèce surprise dans son lit* montre la plus admirable conformation de corps de femme que l'on puisse voir. Quant aux armures de ces héros, elles ne sont guère conformes



JEAN DE LEYDE; gravure sur cuivre.

à l'époque représentée, et n'ont rien non plus des modèles si admirablement simples de la période ogivale, ni du goût de la Renaissance ; ici, où l'artiste ne s'est plus tenu au réalisme, mais aux modèles italiens les plus ridicules, les compositions forment un pêle-mêle d'armes défensives fictives des tableaux et dessins de ces maîtres, sur lesquels il a encore enchéri par le produit de sa propre fantaisie. Comme sujet curieux, on peut mentionner l'exécution d'un homme au moyen de l'instrument dont le docteur Guillotin, deux cents ans plus tard, a voulu s'attribuer l'invention et qui porte effectivement aujourd'hui son nom. Une espèce de danse des morts (*Souvenirs et pouvoir de la mort?*) composée de six petits sujets, trois séries

de *Danses de noces* (voir à la première page), très-précieuses à cause de l'exactitude des costumes contemporains, sont toutes d'une exécution soignée. *Le moine et la religieuse surpris en flagrant délit* est une des gravures les plus rares de ce maître, mais peu propre à figurer dans un album de famille. Aldegrever brille aussi pour le portrait toujours exécuté avec une habileté technique peu commune; on en connaît neuf in-4°, tous pleins de sentiment et de vérité, chefs-d'œuvre sous plusieurs rapports. Ce sont ceux du duc de Julich, de Jean de Leyde, de Bernard Knipperdolling, de Luther, de Mélanchthon, d'Albert von der Hellen, d'un vieillard inconnu et deux de l'artiste lui-même qui s'est représenté à vingt-huit et à trente-cinq ans; c'est le dernier qui se trouve reproduit à la tête de cette notice. « ALDEGREVERS HÆC PRÆSENS PICTORIS IMAGO HENRICI PROPRIÆ QUAM GENUERE MANUS. » Anno ætatis XXVIII. Telle en est l'inscription. Il y est coiffé d'une large toque plate et vêtu d'une espèce de blouse à col rubané. Le nez prédominant, de grands yeux expressifs et très-intelligents donnent à la figure un caractère heureux et très-artistique. Le duc de Julich, également coiffé d'une toque et vêtu d'un pourpoint à fourrures, offre une belle tête, ainsi que Jean de Leyde (Bockelson) et Knipperdolling, les communistes-anabaptistes de Münster, tous les deux richement costumés, chez qui rien ne représente les types d'hommes farouches, tels qu'on se les figure ordinairement à cause de leur cruauté. Aldegrever dit pourtant les avoir gravés d'après nature [1]. Une série d'ornements d'arabesques, de gaînes, de poignards, de bouterolles, d'épées et de charmants enfants (parmi ces derniers quelques groupes dansant à la ronde), et enfin des vases, des cuillers et autres modèles d'orfévrerie complètent son œuvre. Il a en outre laissé une seule gravure sur bois, un *Homme marchant vers la droite dans la direction d'un autre homme* et qui montre de la main gauche une femme agenouillée. Comme son maître, il a aussi excellé dans la sculpture; l'admirable bas-relief sur pierre lithographique de la collection Sauvageot au Louvre, signé et daté de 1538 le prouve. L'artiste y a représenté une de ses *Danses de noces;* celle qu'il a choisie représente la *Jolie fille d'Augsbourg*, Philippine Welser, et l'archiduc Ferdinand d'Autriche, le frère de Charles-Quint, qui l'épousa contre la volonté de l'Empereur et alla habiter avec elle pendant dix ans le château d'Ambras aux portes de Salzbourg en Tyrol. Philippine était sa première femme et elle est morte en 1580. AUGUSTE DEMMIN.

[1] On y voit le millésime de 1536, l'année qui suivit celle où furent suppliciés ces deux hommes.

RECHERCHES ET INDICATIONS

TABLEAUX.

BERLIN. — AU MUSÉE. — *Le Jugement dernier* (n° 1242). *Portrait de Therlaen de Lennep* (n° 565), avec monogramme et le millésime de 1551.

MADRID. — *Lucrèce se donnant la mort*, attribué à Aldegrever.

A MUNICH. — A LA PINACOTHÈQUE. — *Une Tête d'homme; la Vierge avec l'enfant Jésus dans une gloire; le bon Samaritain*, tous attribués à Aldegrever.

PRAGUE. — A LA GALERIE DES ÉTATS. — *Le Christ couronné d'épines*, daté de 1529, et marqué du monogramme.

VIENNE. — A LA GALERIE LICHTENSTEIN. — *Portrait de l'homme à l'œillet*, au millésime de 1544 et avec monogramme. — A LA GALERIE IMPÉRIALE. — *La Circoncision; la Vision de saint Luc; Adam et Ève chassés du Paradis*, attribués à Aldegrever.

GRAVURES SUR CUIVRE AU BURIN.

Bartsch en a énuméré deux cent quatre-vingt-neuf desquelles le Cabinet national des estampes à Paris possède à peu près deux cent vingt-cinq, dont les plus importantes sont: *L'Histoire d'Adam et d'Ève*, 1540. *Adam et Ève*, 1551 et 1529. *Loth et ses filles. L'Histoire de Loth*, 1555 (la date la plus récente connue). *L'Histoire de Joseph*, 1518 et 1532. *L'Histoire d'Ammon et Thamar. Le Jugement de Salomon*, 1555. *L'Histoire de Samson*, 1555. *Judith*, 1528. *Dalila*, 1528. *Bethsabée*, 1532. *L'Annonciation*, 1553. *La Nativité*, 1553. *Le Christ à la croix*, 1553. *La Vierge et sainte Sophronisbe*, 1553. *Tarquin et Lucrèce* 1539. *Médée*, 1529. *Rhéa Sylvia. L'Enlèvement*, 1530. *Marc Curce*, 1532. *Mutius Scævola*, 1550. *Hector*, 1532. *Annibal et Scipion*, 1538. *Titus Manlius*, 1553. *La Sévérité du père*, 1553. *Les Divinités*, 1529. *Diane, Mars*, 1529. *Les Travaux d'Hercule*, 1550. *Hercule, Pâris, Orphée*, 1528. *Thisbé; Allégories; Vertus et vices*, 1552. *La Foi*, 1528. *L'Intempérance; la Force; Souvenirs de la mort; le Pouvoir de la mort; la Fortune*, 1555. *Danses de noce*, 1538 et 1551. *Joueur de luth*, 1537. *Deux Amours*, 1529. *Soldats*, 1529. *L'Enseigne*, 1528 et 1540. *La Religion*, 1530. *La Nuit*, 1553. Les grands portraits suivants: *Buste d'un vieillard*, 1528. *Aldegrever lui-même*, 1530. *Jean de Leyde*, 1536. *Bernard Knipperdolling*, 1536. *Aldegrever lui-même*, 1537. *Albert von der Hellen*, 1538. *Martin Luther*, 1540. *Mélanchthon*, 1540.

Voir le Monogramme reproduit dans les deux gravures, aux pages 1 et 3 de cette notice.



Ecole Allemande. *Sujets religieux et mythologiques.*

JEAN ROTTENHAMMER

NÉ EN 1564 — MORT EN 1623



Rottenhammer n'est plus à la mode. Son heure est passée, et il est douteux qu'elle revienne jamais. Nous n'avons pas à protéger l'artiste allemand contre l'indifférence des curieux, mais nous devons, selon le droit de l'histoire, le remettre en son milieu et expliquer quelle fut jadis la raison de son succès. Or, si peu qu'on sache où en était l'idéal aux dernières années du seizième siècle, on comprend fort bien que la manière vaguement italienne de Rottenhammer ait pu paraître nouvelle, qu'elle ait intéressé l'Allemagne, et que les amateurs de Munich et d'Augsbourg aient pris un plaisir extrême à ses galantes mythologies. Rottenhammer venait à propos. Des divinités nues folâtrant dans des paysages verts, des figurines religieuses réduites aux proportions restreintes de l'oratoire de famille, un certain souci de la grâce, une fleur de coloris qui, même après tant d'années, anime encore ses compositions semi-vénitiennes, semi-germaniques, ce n'étaient pas des choses que l'Allemagne pût dédaigner de 1590 à 1620. Voilà pourquoi Rottenhammer, qui ne fut qu'un

homme habile, passa presque pour un grand homme et gagna en peu d'années une somme que Sandrart considère comme colossale, — quatre-vingt mille florins.

Jean Rottenhammer naquit à Munich en 1564. Il était fils de Thomas Rottenhammer, peintre des écuries de la cour ducale. Il ne faut pas se méprendre sur ce titre et sur les fonctions qui en découlaient. Nous avons dans l'histoire de l'art en France un exemple qui suffit à répondre à tous les doutes. Laurent Vouet, le père de notre Simon Vouet, était, lui aussi, « peintre ordinaire de l'écurie du roi. » Et quelle était sa charge ? Les comptes de Henri IV nous apprennent qu'il peignait et dorait des banderoles de taffetas bleu, qu'il y figurait des fleurs de lis d'or, qu'il fournissait, pour les solennités de la cour, des écussons, des devises, des étendards. Tout porte à croire que Thomas Rottenhammer remplissait en Bavière des fonctions analogues. Elles appartenaient à peine à l'art, tel qu'on l'entend aujourd'hui. Et cependant, parmi ceux qui exécutaient ces travaux purement décoratifs, parmi ces habiles ouvriers, beaucoup étaient de véritables peintres : Thomas en sut assez long pour pouvoir donner à son fils les premiers rudiments du métier.

Il paraît que le jeune Rottenhammer eut aussi un autre maître, personnalité sans accent qui est restée mal définie. Ce maître, que Sandrart nomme Donawer, est, d'après Nagler, un certain Donnauer ou Tonnauer, qu'on a toutes les raisons du monde de considérer comme un inconnu. Descamps, qui sait tout, le qualifie de « peintre médiocre. » Il aurait été fort empêché de prouver son dire, car personne n'a jamais vu d'œuvres de ce Donnauer. Si une conjecture était permise, on pourrait supposer que, comme Christophe Schwartz, qui travaillait alors à Munich, comme Barthélemy Spranger, le favori de l'empereur Rodolphe II, Donnauer avait visité l'Italie, ou du moins en avait entendu parler. Du reste, le style italien était, à ce moment, la préoccupation de tous les artistes allemands. En passant les Alpes, Rottenhammer ne fit que suivre l'exemple que lui donnaient ses confrères. L'abbé Lanzi, qui inscrit son nom parmi ceux des peintres vénitiens, ne manque pas de dire qu'il était alors médiocrement instruit des choses de l'art. Quand il vint en Italie, il ne possédait, écrit-il, qu'un *picciolo capital di sapere*. Le point important, c'est que l'artiste allemand a fait ce voyage, et qu'il en est revenu transformé.

Dans la biographie si incomplète et si désordonnée qu'il a consacrée à Rottenhammer, Sandrart l'envoie directement de Munich à Rome. Cette assertion est répétée partout ; nous avons peine à l'accepter, et nous croyons que, comme la plupart de ses compatriotes, le jeune artiste s'arrêta d'abord à Venise. C'était son chemin. La date de ce voyage, qui fut l'événement capital de la vie de Rottenhammer, n'a été nulle part indiquée. Nous regrettons de ne pouvoir combler cette lacune ; mais Sandrart nous apprend un fait important, à savoir, que Rottenhammer s'est marié à Venise. Or, on sait qu'il existe de son fils Dominicus un tableau daté de 1613. Si l'on suppose que Dominicus avait environ vingt ans lorsqu'il exécuta cette peinture, sa naissance remonterait à 1593, et fixerait, d'une manière approximative, la date du mariage de Rottenhammer et de son séjour à Venise. D'un autre côté, Sylvain Bailly, qui a consacré quelques pages à la biographie des maîtres allemands, assure que Rottenhammer habitait cette ville lorsqu'il peignit, en 1596, le tableau du *Jugement dernier*, qu'on voyait à Mannheim, dans la galerie électorale, au moment où le futur maire de Paris rédigeait ses notes.

On comprend dans quel but nous rapprochons ces dates, stériles en apparence, mais qui, si elles pouvaient prendre un caractère authentique, deviendraient significatives. On dit, et l'on a raison de le dire, que Rottenhammer s'est formé d'après les œuvres du Tintoret. Or, nous inclinons à penser qu'il a pu connaître le vieux maître, puisque Jacopo Robusti n'est mort que le 31 mai 1594. A cette époque, Rottenhammer avait trente ans, et il n'était déjà plus un apprenti. Un document retrouvé dans les archives de Venise viendra peut-être justifier tôt ou tard notre conjecture aventureuse.

Quoi qu'il en soit, il est certain que les premières œuvres connues de Rottenhammer sont directement inspirées par l'influence vénitienne, et plus particulièrement par le style du Tintoret. Nous en pourrions citer plusieurs exemples : le plus caractéristique, c'est la *Mort d'Adonis*, du Musée du Louvre. L'œuvre, un peu confuse de composition, est d'ailleurs remarquable. Au milieu du tableau, une des Grâces soulève le corps

d'Adonis expirant; à gauche, une de ses compagnes soutient Vénus évanouie ; à droite, une autre nymphe, debout et très-italienne par son attitude, va couvrir d'un manteau le cadavre du jeune chasseur. Au fond, des amours poursuivent un sanglier et le percent de leurs épieux ; le paysage, qui disparaît presque complétement sous l'accumulation des figures entassées, est d'une coloration un peu pâlie, mais vénitienne encore.

Tout, dans ce tableau, révèle l'imitation assidue et, pour ainsi dire, passionnée du vieux Robusti. Les lignes y sont mouvementées, mais, dans leur maniérisme, elles gardent quelque élégance ; le coloris surtout



LA VIERGE, JÉSUS ET SAINT JEAN-BAPTISTE (Collection du duc de Saxe-Weimar)

procède du glorieux maître que Rottenhammer avait pris pour modèle : l'harmonie est cherchée dans des verts un peu éteints, dans des roses rompus et tirant sur le lilas. La *Mort d'Adonis* est comme un Tintoret délayé et pâli. Aussi la vérité nous oblige à dire que le savant Waagen nous semble s'être laissé aller à quelque exagération, lorsqu'il a écrit : « Ce tableau approche du Tintoret par la force, la chaleur et la transparence du coloris : les formes elles-mêmes rappellent ce maître par leur élégance et par leur aspect un peu anguleux. Malheureusement, ajoute le regrettable écrivain, Rottenhammer adopta aussi l'arrangement arbitraire et confus des lignes du maître vénitien [1]. »

[1] *Manuel de l'Histoire de la Peinture* (1863, t. II, 184).

Cette imitation de la manière du Tintoret n'est d'ailleurs visible que dans les premières œuvres de Rottenhammer. En ces derniers jours du seizième siècle, l'accent vénitien se perdait, même à Venise ; le goût commençait à changer, et Rottenhammer n'était pas homme à rester toujours fidèle aux exemples qui avaient charmé sa jeunesse. Bientôt il inaugura une manière nouvelle, une manière moins forte, mais qu'on jugea plus agréable, et à laquelle il dut son succès. Cette modification dans les allures de son talent paraît contemporaine de son voyage à Rome. Les biographes nous ont dit un mot de cette excursion. « *Venuto à Roma*, écrit Baldinucci, *fece un quadro di tutti i santi con gran copia d'angeli, che gli diede gran credito.* » Descamps ajoute qu'indépendamment de ce tableau, qui représentait la *Gloire des Saints*, et qui était de vaste proportion, Rottenhammer peignit alors plusieurs petits sujets sur cuivre. Quoi qu'il en soit, ce séjour à Rome ne paraît pas avoir été de longue durée : il compte à peine dans la vie de Rottenhammer, qui revint bientôt à Venise.

Ici, nous possédons des témoignages authentiques, des certitudes. Il existe au musée de Munich un tableau, le *Jugement de Pâris*, qui porte l'inscription suivante : H. ROTTENHAMMER F. IN VENETIA. 1605. C'est une peinture sur cuivre dans le genre caressé, parfois même un peu fade, qui a fait la gloire de l'auteur. Il n'avait pas d'ailleurs renoncé aux tentatives ambitieuses. Les anciennes descriptions de Venise fournissent quelques indications sur les travaux qu'il exécuta alors. Boschini (*Minere della Pittura*, 1664) nous parle d'une *Annonciation* de Rottenhammer qui avait été placée dans une chapelle de l'église San Bartolomeo « *in mancanza d'una di Alberto Duro che fù portata via.* » Le tableau de Dürer, on le sait, avait été acheté aux représentants de la confrérie allemande, à qui il appartenait, par l'empereur Rodolphe II, qui le fit transporter à Prague. La place était vide, et ce ne fut pas un médiocre honneur pour Rottenhammer que de voir son œuvre succéder à celle de son glorieux compatriote. Il peignit aussi pour l'église de l'hôpital des Incurables la *Glorification d'une Sainte,* que Boschini appelle sainte Christine, et Baldinucci sainte Febronia.

Ce dernier écrivain semble avoir eu sur Rottenhammer des renseignements qui manquaient à Sandrart. Il nous apprend que, pendant son séjour à Venise, l'artiste de Munich s'était lié d'une étroite amitié avec Palma le Jeune. Celui-ci avait vingt ans de plus que Rottenhammer ; il aurait pu exercer sur lui une heureuse influence, surtout au moment où les fières allures du Tintoret commençaient à être oubliées. Baldinucci ne manque pas d'ajouter que Rottenhammer peignit parfois dans la manière de son nouvel ami. Cette assertion est faite pour surprendre : quant à nous, nous n'avons jamais vu de Rottenhammer ressemblant à des Palma, et pourtant nous croyons entendre ce que Baldinucci a voulu dire : une certaine douceur de pinceau, la morbidesse des carnations fondues, quelque chose d'onctueux dans l'exécution, voilà ce que l'artiste allemand a gagné à suivre les conseils du peintre vénitien.

« Johann Rottenhammer, a dit M. Louis Viardot, dans ses *Musées d'Allemagne* (1844), imite habituellement Tintoret, quelquefois Michel-Ange. » Nous avons déjà montré par des exemples qu'en ce qui concerne Tintoret, le peintre allemand le prit en effet pour modèle, surtout dans les œuvres de sa jeunesse. Mais quant à Michel-Ange, nous sommes moins convaincu, et il nous semble que c'est faire intervenir un bien grand nom à propos d'un maître qui, volontiers, voyait les choses par le petit côté, et qui ne paraît pas avoir été fort préoccupé d'exprimer jamais l'accent grandiose des formes idéalisées, la note émue et douloureuse. Ce qu'il faut dire, c'est que Rottenhammer est parvenu à faire entrer dans son idéal une certaine dose d'italianisme et qu'il est toujours resté un maître du seizième siècle. Ces tendances, sincèrement acceptées, mais manifestées un peu lourdement, sont surtout visibles dans les dessins de Rottenhammer.

Le Musée du Louvre possède une dizaine de croquis du peintre de Munich, et nous aurions aimé à les signaler au lecteur curieux, mais nos galeries sont disposées de telle sorte qu'on n'y peut exposer qu'une très-faible partie de nos trésors. Aussi, est-ce en Allemagne qu'il faut étudier les dessins de Rottenhammer. Nous en avons choisi un dans la collection du grand-duc de Saxe-Weimar, et nous l'avons fait graver, pour

illustrer cette biographie, d'après une photographie du véridique M. Braun. La manière du maître y est singulièrement caractérisée. La Vierge est assise dans une attitude qui ne manque ni de simplicité, ni d'ampleur; elle tient sur ses genoux l'enfant Jésus, qui, par un mouvement plein d'élan et de tendresse, se jette dans les bras du petit saint Jean-Baptiste et l'embrasse en bon camarade. Il y a bien des fautes dans ce dessin, et il serait superflu de les signaler. Mais on remarquera sans doute que la main de la Vierge, cette main pendante qui tient un linge, est absolument italienne; on remarquera aussi que, dans son allure générale et dans sa silhouette, le petit Jésus est emprunté à Raphaël: c'est l'enfant merveilleux qu'on admire dans la *Sainte Famille*, du Musée du Louvre. Seulement, tout s'est alourdi, et la grâce



EUSTACHE LORSAY D. ROTTENHAMER P. J. GUILLAUME S.

LA MORT D'ADONIS (Musée du Louvre).

souveraine de l'original ne se retrouve plus dans l'imitation. Rottenhammer a traduit Raphaël en allemand.

On sait que, pour mener à bien les petites peintures sur cuivre qu'on voit dans les musées ou chez les amateurs, Rottenhammer avait, le plus souvent, besoin d'un aide. Ces tableaux ont ordinairement pour motifs des figurines mythologiques ou religieuses se détachant sur un fond de paysage. Qu'il représente le *Festin de Bacchus*, comme à Berlin, *Diane et Actéon*, comme à Munich, ou la *Fuite en Égypte*, comme à Vienne, il aime à ménager autour de ses petits personnages une campagne boisée, des prairies semées de fleurs, des horizons bleuissants. Ces paysages, qui, par leur tonalité plus ou moins intense, font valoir les carnations rosées des figures ou l'éclat de leurs costumes, ne sont pas de Rottenhammer. On est d'accord pour reconnaître qu'il a eu trois collaborateurs, hommes de talent d'ailleurs et qui tous ont leur place dans l'histoire de l'art. Ce sont Paul Bril, David Vinckeboons et Breughel de Velours. En ce qui concerne Paul

Bril, il avait pu le rencontrer à Rome, où le paysagiste flamand passa sa vie. Nous ne doutons pas qu'il n'ait travaillé avec lui. Cette collaboration fut durable. Elle persista lorsque Rottenhammer fut retourné à Venise, et peut-être même pendant la période qui suivit son installation définitive en Allemagne. Baldinucci nous fournit à ce propos deux lignes curieuses. Après avoir rappelé que Rottenhammer était inhabile à peindre le paysage, il ajoute : « *Eran dati a fare a lui moltissimi quadri di storiette ed invenzioni, ed i medesimi erano mandati a Roma a Paolo Brilli, acciò vi aggiungesse i paese.* » C'est là une explication, et c'est même la seule admissible, puisqu'on peut tenir pour certain que, sauf leur courte rencontre à Rome, les deux peintres vécurent toujours fort éloignés l'un de l'autre.

L'explication de Baldinucci admise en ce qui touche la collaboration de Paul Bril, il faut l'appliquer à Breughel, qui, à l'exception d'un voyage en Italie, n'a guère quitté le Brabant, et à David Vinckeboons, qui passa la plus grande partie de sa vie à Amsterdam. Rottenhammer avait, à vrai dire, adopté un procédé de travail assez singulier, aventureux même ; car peindre des figures sans s'occuper des fonds sur lesquels elles devaient se détacher, c'était courir le risque de manquer le but suprême, l'unité. Mais ces peintres flamands étaient de si habiles gens, qu'ils subordonnaient leur paysage à l'importance des figurines de Rottenhammer, et que, passant du vert tendre au vert intense, ils choisissaient la gamme de coloration la plus propre à faire valoir leurs carnations blanches et rosées. Breughel de Velours y a mieux réussi que tous les autres : un tableau conservé à la Galerie nationale de Londres, et qui représente *Pan poursuivant Syrinx* déjà à demi cachée sous les roseaux, a presque la fraîcheur d'un bouquet.

Après avoir longtemps travaillé à Venise, Rottenhammer rentra en Allemagne; mais au lieu de s'acheminer vers sa ville natale, il aima mieux aller se fixer à Augsbourg : c'était un grand centre de production, et la mémoire des Holbein y était encore en honneur. Rottenhammer y trouva de nombreuses occasions de s'occuper. Sandrart nous parle des tableaux qu'il peignit pour l'église Sainte-Croix et pour l'église Saint-Ulrich. Sous l'influence des récents souvenirs qu'il avait rapportés de Venise, Rottenhammer rêvait alors des œuvres de dimensions colossales. On le vit entreprendre et terminer les peintures de la maison Hopfer, qu'il décora « *à summo fastigio usquè ad imum plateæ,* » c'est-à-dire depuis la cave jusqu'au grenier. Ce grand travail achevé, il recommença de plus belle dans un autre quartier de la ville. Sandrart mentionne notamment la maison Steininger, qu'il couvrit d'allégories et de symboles, ayant eu cette fois recours à la fresque (*in calce humidâ exornavit*). C'étaient là des audaces italiennes; Augsbourg s'en montrait charmé.

Ce qui plaisait surtout dans Rottenhammer, ce qui, plus encore que ses fresques, lui fit de nombreux adhérents, ce fut cette multitude de petits tableaux sur cuivre où il peignait les divinités de l'Olympe, des bacchanales ou des bergeries. L'Allemagne n'était plus le pays sérieux et fort qu'Albert Dürer avait converti aux doctrines sévères de l'art loyal et expressif [1] ; même dans le portrait, on laissait place au maniérisme, et les souriantes nudités de Rottenhammer venaient fort à propos pour charmer des amateurs dont le goût avait baissé. A la fin du dernier siècle, on se souvenait encore des causes de son succès. Ce peintre, disait-on à Dresde en 1782, « est le premier des Allemands qui mit dans ses ouvrages de l'élégance et des grâces. »

En 1611, Rottenhammer perdit l'un de ses protecteurs, l'empereur Rodolphe II, détrôné par Mathias; mais les amateurs de l'Allemagne et de la Hollande (il comptait beaucoup d'acheteurs à Amsterdam et à Utrecht) ne lui permirent pas de s'attrister outre mesure. Les petits tableaux qu'il multipliait en si grand nombre, et dans lesquels il eut pourtant le tort d'abuser quelquefois des tons rouges, n'avaient pas cessé de réussir. Rottenhammer aurait pu, s'il l'eût voulu, entasser les florins dans sa maison d'Augsbourg; mais il était peu ménager de son bien, et l'argent, facilement gagné, était dépensé plus aisément encore. Aussi

[1] Rottenhammer s'est cependant souvenu une fois de son glorieux prédécesseur. Il a copié un portrait d'Albert Dürer par lui-même, et c'est d'après cette copie que Kilian a gravé, en 1608, l'effigie du patriarche de l'art allemand.

était-il pauvre lorsqu'il mourut, en 1623. Cette date, longtemps ignorée, est consignée sur les registres de la cathédrale. Sandrart raconte que les amis de Rottenhammer furent obligés de se cotiser pour le faire enterrer. Lanzi prétend qu'une sorte de souscription fut ouverte parmi les Vénitiens pour payer ses funérailles, et Florent Lecomte, qui prend gaiement la misère des autres, ajoute, avec plus de zèle que d'atticisme : « Ses héritiers n'eurent point de contestations dans le partage de ses effets. »



REPOS DE LA SAINTE FAMILLE EN ÉGYPTE (Musée de Dresde).

Depuis lors, une autre aventure, et plus fâcheuse celle-là, est arrivée à Rottenhammer. Sa gloire a pâli, et de jour en jour elle s'efface. Il est relégué aujourd'hui parmi les maîtres de second, peut-être même de troisième rang. Nous n'avons pas la prétention de l'en faire sortir. Rottenhammer doit demeurer classé, sinon confondu, au nombre des petits peintres. Il eut cependant des dons heureux, un pinceau fleuri, un certain art pour assortir les tons et pour mêler aux verts paysages, que peignaient ses amis, des figurines fraîches et lumineuses. Il eut même, tant qu'il se souvint de Venise et de Rome, un choix curieux de formes et une précieuse élégance. Les meilleurs tableaux de Rottenhammer sont ceux où l'artiste prête à l'accent germanique un peu de grâce italienne.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Musée du Louvre. — La *Mort d'Adonis*. Ce tableau a fait partie de la collection du duc de Penthièvre. Il est gravé dans cette biographie, page 5.

Angers. — Le *Banquet des Dieux*. — Voir sur ce tableau, que Rottenhammer a répété plusieurs fois, les *Musées de province*, de M. Clément de Ris (t. I, p. 242).

Angleterre. Galerie nationale de Londres. — *Pan et Syrinx* (paysage de Breughel). Ce tableau provient de la collection Beaucousin.

Stafford-House. — Une *Sainte Famille* dans un paysage. Miniature entourée d'une guirlande de fleurs, que Waagen attribue à Daniel Seghers.

Glendon-Hall. — *La Reine de Saba* (le paysage par Breughel de Velours).

Collection de sir Culling Eardley. — L'*Astronomie et diverses figures allégoriques* (paysage de Breughel).

Galerie de Bridgewater. — L'*Adoration des Bergers*. — Une *Ronde d'Enfants*. (Tableau gravé dans la galerie Stafford.)

Collection de lord Folkestone. — La *Descente de Croix*.

Collection de Sir J. Nelthorpe (à Scawby, Lincolnshire). — Le *Christ au jardin des Oliviers*. Admirable petite peinture, d'après Waagen.

Glascow. Collection de M. Mac-Lellan. — Une *Bacchanale*.

Berlin. — *Festin de Bacchus* (paysage de Breughel). — *Bataille des Amazones* (idem). — *La Musique, la Poésie* et *la Peinture*.

Dresde. — *La Vierge et l'enfant Jésus*, avec des anges qui apportent des fruits et des fleurs.

Amsterdam. — *La Vierge et l'enfant Jésus, avec sainte Catherine et saint Jean*. — *Mars et Vénus*.

Mayence. — *Mars et Vénus surpris par Vulcain*.

Milan. Bibliothèque Ambrosienne. — Une *Gloire d'anges*.

Munich. — *Apparition de la Vierge à saint Augustin*. — *Martyre de sainte Catherine* (provenant de l'église des Augustins de Munich). — *La Vierge, l'enfant Jésus et des anges* (paysage de Breughel). — *Diane et Actéon* (idem). — *La Vierge et l'Enfant*, avec saint François et l'évangéliste saint Jean. — *Les Noces de Cana*. — Le *Jugement dernier*. — Une *Ronde d'enfants* dans un paysage. — Le *Jugement de Pâris*, tableau signé : H. Rottenhammer f. in Venetia. 1605.

Saint-Pétersbourg. — *Sainte Famille*. — Le *Banquet des Dieux*. — Le même sujet traité différemment.

Turin. — *L'Adoration des Bergers*.

Valenciennes. — Les *Enfants de Niobé* (paysage de Paul Bril).

Vienne. — La *Fuite en Égypte* (le paysage par D. Vinckeboons). — Le *Jugement dernier*. — La *Chute des Anges*. — Le *Massacre des Innocents*. — *Résurrection de Lazare*. — *Combat des Centaures et des Lapithes*. — La *Naissance du Christ*. Ce dernier tableau est signé : 1608, *J. Rottenhammer f*.

Vente du comte de Fraula (Bruxelles 1738). — Les *Noces de Cana*, 1,060 florins.

Vente du comte de Wassenaer (La Haye 1750). — La *Chute de Phaéton* (le paysage par Breughel), 1,510 florins.

Vente du duc de Tallard (1756).— *Baptême de Jésus-Christ* (paysage de Breughel), 1,007 livres.

Vente Gaillard de Gagny (1762). — Le *Festin des Dieux*, tableau capital, 4 pieds 6 pouces de hauteur, 6 pieds 5 pouces de largeur, 3,610 livres.

Vente Jullienne (1767). — *Diane et Actéon* (le paysage par Breughel), 1,451 livres. (Gravé par Beauvarlet.)

Vente Gaignat (1768). — Le même tableau, 1,240 livres.

Vente Gerret-Braancamp (Amsterdam 1771). — *Les Sept Arts libéraux* (paysage de Breughel), 1,000 florins.

Vente Mercier (1772). — *Salomon adorant les faux dieux*, 425 livres.

Vente Van der Marck (1773). — *Triomphe de Galathée* (les fleurs et les accessoires par Breughel), 735 florins.

Vente Blondel de Gagny (1776). — *Baptême de Jésus-Christ*, 1,501 livres. — (C'est le tableau qui avait appartenu au duc de Tallard.) *Festin des Dieux*, tableau de petite dimension, 1,700 livres.

Vente du prince de Conti (1777). — *Chute de Phaéton*, 1,900 livres.

Vente de l'abbé de Juvigny (1779). — *L'Enlèvement des Sabines*, 2,800 livres.

Vente Nogaret (1780). — *Baptême de Jésus-Christ* (provenant des ventes Tallard et Blondel de Gagny), 600 livres.

Vente Dubois (1784). — L'*Enlèvement des Sabines*, 1,699 livres 19 sols.

Vente de Clavière et de Bellegarde (1811). — La *Chute de Phaéton* (retiré à 11,500 francs).

Vente Denon (1826). — Un missel renfermant huit miniatures représentant des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament, 3,005 francs.

Vente de lord Northwick (1859). — *Saint Paul à Lystre*.

Vente Pourtalès (1865).—L'*Adoration des Mages*. 750 fr. — *Bacchus et Vénus*, 300 fr.

Vente de la galerie de Pommersfelden (1867). — Le *Banquet des Dieux* (paysage de Breughel). — Le *Christ bénissant les Enfants*. — Le *Christ présenté au Peuple*.

Paris. — Imprimerie ..., rue ..., 2 et 4



École Allemande. *Paysages, Mythologie.*

ADAM ELZHEIMER

NÉ EN 1574. — MORT VERS 1620.



Il faut respecter, même lorsqu'ils ne réussissent pas, ces maîtres honnêtes et courageux qui mettent au service de leur rêve une volonté persistante, ces peintres loyaux et convaincus qui, s'ils ne font pas de l'art grandiose, font du moins de l'art sincère. Autant on doit professer de dédain pour les praticiens faciles qui produisent sans conscience et qui n'ont d'autres mobiles que l'amour du gain ou les vaines joies de l'orgueil, autant il faut avoir d'estime pour les candides ouvriers qui apportent dans leur travail l'effort soutenu d'une âme simple et naïvement vaillante. Mais si, à ces qualités morales, l'artiste ajoute l'habileté de la main et la science pittoresque, il a deux fois droit à notre étude et peut-être à notre applaudissement.

L'Allemagne a produit beaucoup de ces peintres laborieux qui, pleins de respect pour l'art et pour eux-mêmes, ont tenu le pinceau dignement et sans arrière-pensée. Sans doute ce n'est pas à cette école, moins passionnée que savante, qu'il faut demander les œuvres émues, mais c'est chez elle qu'il faut chercher les œuvres patientes et délicates. Adam Elzheimer, dont nous allons redire la vie, fut un de ces maîtres

désintéressés, un de ces hommes qui, sans s'inquiéter des dures nécessités de la vie pratique, s'absorbent tout entiers dans leur consciencieux travail, et finissent par mourir de faim dans leur atelier désert. Il était né en 1574, à Francfort-sur-le-Mein, dans la boutique d'un pauvre tailleur. Son père était intelligent; il devina de bonne heure ce qu'était son fils, et reconnut dans les tentatives incertaines de l'enfant les indices du talent de l'homme. Convaincu que l'étude devait développer ces germes heureux, il le confia aux soins d'un peintre de la ville, Philippe Offembach. Nous sommes trop peu informés des mérites de cet artiste oublié pour en pouvoir parler d'une manière un peu précise. Nous savons toutefois que Baldinucci le qualifie de *gran designatore*[1]. Quoi qu'il en soit de la valeur du maître, l'élève fit merveille. Lorsque, initié aux difficultés du métier, il se sentit capable de voler de ses propres ailes, Adam Elzheimer, à qui l'Italie apparaissait depuis longtemps comme la terre dorée de l'idéal, embrassa son père et son maître et partit pour Rome. Son dessein était sans doute d'y demeurer quelques années pour achever ses études commencées, mais il y rencontra quelques artistes hollandais, entre autres Pierre Lastman et Jacob Pinas, qui devaient devenir plus tard les maîtres de Rembrandt. Il noua avec eux d'étroites relations, et le travail et l'amitié aidant, la vie romaine lui sembla si douce, qu'il ne revit plus son pays.

Nous voudrions ici préciser quelques dates, mais les commencements d'Elzheimer sont restés obscurs. On sait seulement par Van Mander qu'il était établi à Rome en 1604 et qu'il y travaillait déjà beaucoup. Les Italiens lui firent bon accueil; ils se contentèrent de changer son nom barbare, et l'appelèrent tantôt Adamo Tedesco, tantôt Adam de Francfort. Sous un nom ou sous un autre, ils aimèrent ce peintre au pinceau soigneux, ce paysagiste amoureux du détail et savant dans le jeu de la lumière et de l'ombre.

Elzheimer était déjà à Rome depuis quelque temps, lorsque, par un hasard qui exerça sur son talent l'influence la plus heureuse, il y rencontra un gentilhomme qui, bien qu'il fît de l'art en amateur, était cependant plus habile que bien des artistes de profession. Henri Goudt, comte palatin, était venu d'Utrecht à Rome dans le dessein d'étudier les œuvres des maîtres et de voir de plus près les splendeurs dont le rayonnement affaibli avait pénétré jusqu'en Hollande. Dès qu'une peinture d'Elzheimer fut tombée sous ses yeux, il s'éprit de cette manière exacte et fine; il associa l'homme et l'artiste dans sa générosité intelligente, il lui fit faire quelques tableaux, et prenant bientôt le burin, il essaya de les graver lui-même, car ce n'était pas assez pour lui d'aimer Adam de Francfort, il voulut le faire aimer aux autres, et publier, pour ainsi dire, le talent de son ami[2]. Henri Goudt nous a conservé par la gravure un certain nombre de compositions d'Elzheimer, et, entre autres, l'*Ange Raphaël conduisant Tobie*, qu'il reproduisit au burin en 1608. S'il faut en croire Joachim Sandrart, qui fait une description complaisante de ce tableau et qui en exagère sinon le succès, du moins le mérite, la réputation de l'auteur en fut considérablement accrue, et Rome entière, qui sans doute était alors fort désœuvrée, ne s'occupa bientôt plus que de cette nouvelle manière de peindre. Il faudrait ici s'entendre sur les mots : Sandrart a raison s'il veut parler de l'intelligence et de la fidélité, peu communes à cette époque, avec lesquelles Elzheimer interprétait les accidents de la lumière, mais il a tort de considérer comme nouveaux les procédés de peinture du maître allemand et le sentiment d'exactitude et de finesse qui domine dans ses paysages. Elzheimer est un contemporain de Paul Bril; il assiste aux débuts de Breughel de Velours, je veux dire que, profondément imbu des traditions de la veille, il appartient par ses origines à cette curieuse famille de miniaturistes qui passaient dix ans à enluminer une page de vélin et mouraient souvent sans l'avoir achevée.

Aussi ne faut-il point s'étonner qu'au milieu des élégances italiennes, Adam Elzheimer soit resté longtemps fidèle à l'art de son pays, et qu'au moment où tous cherchaient le mouvement, la grâce et la largeur décorative, il se soit contenté d'abord du caractère. Quoi de plus allemand que ce tableau où il a représenté saint Laurent refusant de sacrifier aux dieux et conduit au martyre? Les bourreaux qui

[1] Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno*, tome X, p. 78.

[2] On peut voir sur Henri Goudt l'*Abecedario* de Mariette, tome II, p. 324.

torturent le saint confesseur, les acolytes qui les assistent dans cette œuvre impie ont une tournure énergique et sauvage que l'art italien n'a point connue. Dans leurs costumes pittoresques, taillés à la mode de Dusseldorf ou de Nuremberg, n'y a-t-il pas comme un vivant ressouvenir des accoutrements bizarres qu'Albert Durer prête à ses personnages [1]? Le style allemand est plus visible encore dans la composition de *Céphale et Procris*. Aux premiers plans d'un paysage profond où se groupent les mille détails d'une végétation plantureuse, Céphale cherche des simples pour guérir l'amante qu'il a blessée. Celle-ci, couchée toute nue au pied d'un arbre, semble inanimée et mourante. A en juger par l'estampe,



REPOS DE LA SAINTE FAMILLE.

malhabile peut-être mais sincère, que Madeleine de Pass nous a laissée de ce tableau, Procris, dans sa forme alourdie et pénible, a toute la gaucherie tudesque. Malgré sa cohabitation avec les artistes italiens, le peintre de Francfort n'avait pas encore dépouillé le vieil homme.

Cependant, Elzheimer finit par donner à son style plus de pureté et d'élégance. Son tableau de *Cérès changeant en lézard Stellion qui s'est moqué d'elle*, précieuse peinture qu'on voit aujourd'hui au musée del Rey à Madrid, témoigne d'un progrès immense. L'attitude de la déesse, tout en restant simple et naturelle, a une certaine grandeur et laisse percer chez l'artiste une vive préoccupation de l'idéal. Ce tableau a d'autres

[1] Du temps de Descamps (1753), le *Saint Laurent* appartenait au comte de Nassau-Saerbrugge et se voyait dans le château d'Idstein. (*Vie des peintres flamands*, tome I, page 283.)

mérites. Sandrart le cite comme un modèle où les jeunes peintres peuvent puiser tous les enseignements possibles sur l'art de rendre les effets de nuit. Elzheimer y a exprimé de son mieux, et peut-être avec un soin un peu puéril, l'opposition de plusieurs lumières différentes. Aux premiers plans, une torche enflammée éclaire une partie de la scène ; au milieu du tableau, une vieille femme s'avance un flambeau à la main, et derrière les arbres qui se détachent en silhouette sur un fond clair, une lune pâle argente le ciel. Ce fut dès lors le talent — ou la manie — d'Elzheimer de rendre des effets exceptionnels et d'une vérité bizarre. Il y a un peu de ces défauts dans la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, *Saint Pierre délivré de prison*, *Jupiter et Mercure chez Philémon et Baucis*, et *Latone changeant en grenouilles les paysans de Lycie;* car Elzheimer, mêlant le profane et le sacré, demandait des inspirations à toutes les mythologies.

Les deux tableaux que possède le musée du Louvre sont empruntés à l'histoire évangélique. Passons vite devant le *Bon Samaritain*, peinture d'une exécution délicate mais sans caractère, et arrêtons-nous devant la *Fuite en Egypte*, qu'on donne avec raison pour l'un des chefs-d'œuvre du peintre. Au premier plan d'un paysage qui n'a rien d'oriental et qui n'est cependant pas sans poésie, la sainte famille apparaît sur la lisière d'un bois qu'elle va traverser. La Vierge, assise sur un âne, tient son fils serré contre sa poitrine, comme pour le garantir du froid de la nuit, et, gardien attentif de l'enfant et de la mère, saint Joseph marche à côté d'eux, une torche à la main. A l'entrée du bois, des pâtres dont l'éloignement rend les formes indécises, se reposent auprès d'un feu de branches sèches. Au fond, la lune sereine illumine un ciel que blanchissent en même temps la voie lactée et les dernières étoiles, et laisse tomber ses rayons pâles sur les horizons silencieux. — Ainsi l'opposition d'une lumière naturelle avec une lumière factice, voilà tout le tableau d'Elzheimer : nul doute qu'il n'y ait quelque enfantillage dans cette recherche si consciencieusement poursuivie, mais nul doute aussi que ce patient travail ne revèle une singulière dextérité de pinceau, une extrême finesse dans le maniement de la brosse.

On conçoit combien de pareils tableaux, véritables miniatures à l'huile, devaient coûter à Elzheimer de temps et de peine. Aussi, bien que ses œuvres lui fussent d'ordinaire payées un assez bon prix, il en pouvait produire si peu qu'il resta toujours pauvre. D'autres motifs l'empêchèrent de faire fortune. Elzheimer était un cavalier de bonne mine et avait même, d'après Baglione, qui semble l'avoir connu, la noble prestance d'un gentilhomme [1] ; il fut aimé et aima lui-même. Voyez un peu l'étrange folie et jugez ce qu'il faut penser d'un homme qui prend au sérieux les émotions de son cœur ! « Un mariage d'inclination, dit mélancoliquement un critique qui n'a pas l'air d'approuver cette extravagance, acheva de le rendre misérable [2]. » Sa femme, romaine d'après Sandrart, écossaise d'après Baglione et Baldinucci, lui donna plusieurs enfants, et à mesure que s'augmentait la famille, la gêne augmentait aussi. Passionné pour son art et tourmenté du besoin de se satisfaire lui-même, Elzheimer gagnait peu d'argent, car il ne pouvait peindre vite sans cesser de peindre bien. Aussi fut-il obligé de contracter des emprunts onéreux dont le remboursement, cent fois différé, finit par devenir impossible. L'étude le consola d'abord de ces misères. A la veille d'une échéance fatale, Elzheimer sortait de bonne heure de sa maison attristée, il allait s'égarer dans la campagne romaine, cherchant de préférence les sites les plus sauvages, les plus abruptes solitudes. D'impatients créanciers trouvèrent ces promenades de mauvais goût et poursuivirent le pauvre artiste jusque dans ses derniers retranchements. Elzheimer, serré de près, fut saisi et jeté en prison. Là, loin de son pays et sequestré de sa famille, sans énergie pour le travail, le malheureux peintre tomba malade. Quelques amis eurent alors pitié de lui; et grâce à eux, grâce peut-être à Henri Goudt qui lui resta fidèle dans son malheur , Elzheimer fut mis en liberté, Mais, hélas ! il était trop tard. Vainement, il essaya de reprendre le pinceau, l'inspiration lui manqua avec le courage; la misère s'assit une seconde fois à son foyer désolé, et plus impitoyables que jamais, ses créanciers le firent emprisonner de nouveau. D'aussi profonds ennuis

[1] *Le Vite de' pittori, scultori ed architetti*, Roma, 1640, p. 101.

[2] Lacombe, *Dictionnaire des beaux-arts*, p. 250.

[3] Campo Veyerman prétend avoir entendu dire que Rubens avait souvent payé les dettes d'Elzheimer.

épuisèrent les forces d'Elzheimer, qui, brisé par le malheur et déjà vieux à 46 ans, s'éteignit tristement vers 1620[1].

Nul doute qu'il ne méritât un sort meilleur, ce patient artiste qui mit dans son œuvre une bonne foi si persistante et quelquefois si bien inspirée. Allemand transplanté à Rome, et grave à l'heure où presque tous se laissaient aller au courant des frivolités nouvelles, Elzheimer avait quelques qualités précieuses. Sa mémoire était si heureusement douée, ou du moins il lui avait donné tant de puissance par le travail, qu'il lui suffisait d'avoir vu une forme ou une couleur, une combinaison harmonieuse de tons ou de lignes,



FUITE EN ÉGYPTE.

pour qu'il se la rappelât longtemps et qu'il pût la reproduire exactement sur le papier ou sur la toile. Il dessinait rarement d'après nature, mais quand les exigences de son travail ou la lassitude de ses créanciers lui laissaient quelque répit, il allait, comme nous l'avons dit, s'asseoir, sérieux et seul, dans une de ces villas qui entourent Rome. Là, il restait pendant des heures en contemplation devant un arbre aux élégantes silhouettes ou devant la mystérieuse beauté des horizons lumineux; il étudiait les attitudes toujours

[1] Cette date est donnée par Descamps et a été partout acceptée. « Je ne sçais, dit toutefois le scrupuleux Mariette, qui lui a fourni cette datte. Le Baglione dit simplement qu'il mourut jeune sous le pontificat de Paul V, qui a fini en 1621. » (*Abecedario,* II, 222) — Mariette aurait pu ajouter qu'Elzheimer ne mourut pas seulement de tristesse, comme l'écrivent la plupart des historiens. « *Mori giovane di dolore di stomaco*, » c'est ainsi que s'exprime Baglione. — Quant à la femme d'Elzheimer, elle lui survécut plusieurs années. Elle était encore à Rome en 1632, et Sandrart lui acheta à cette époque un

diverses que le vent donne aux feuilles ou la coloration incessamment changeante que l'heure qui marche apporte aux choses; puis l'esprit pénétré de ces spectacles grandioses ou charmants, il rentrait dans son atelier, où, seul avec ces vivants souvenirs, il éternisait, dans un cadre de quelques pouces carrés, l'image exacte des merveilles qui l'avaient séduit. C'est peut-être à l'une de ces promenades que nous devons ce beau paysage de *l'Aurore* que Goudt a gravé en 1613 et qui révèle une si savante étude de la lumière. « Ce fut encore ainsi, assure-t-on, qu'il représenta de souvenir la villa Madama : rien ne fut oublié, il rendit les arbres et leurs formes, et sans s'arrêter uniquement aux masses principales, il exprima les accidents des ombres qui devoient arriver à l'heure qu'il avoit choisie[1]. »

Mariette dit avec beaucoup de justesse que les peintures d'Elzheimer étaient par leur finesse même excessivement rebelles à la gravure : c'est sans doute pour cela qu'ajoutant à son talent habituel un talent nouveau et pour ainsi dire de luxe, il essaya de se graver lui-même. On a de la main d'Elzheimer deux petits paysages d'une extrême rareté et d'un goût très délicat. On voit dans l'un une nymphe qui danse au son du tambour de basque, en présence de quelques satyres qui la regardent, et dans l'autre, une femme assise et écoutant un faune qui joue de la flûte. « Ce sont deux morceaux fort jolis, » dit Mariette qui se connaissait en gravure. Pour préciser ce jugement un peu vague, il faut ajouter que ces deux planches sont d'un ton assez pâle, que les ombres y sont à peine indiquées et qu'on y sent une main timide. Elzheimer n'était vraiment à son aise que devant son chevalet.

« Ses dessins, écrit d'Argenville, sont faits avec une grosse plume, pochés en plusieurs endroits et hachés négligemment ; ils ne sont estimés que des vrais connoisseurs. Il y en a de plus recherchés à la plume, dont la touche est légère, spirituelle et maniée pittoresquement[2]. » Celui que possède le musée du Louvre et qui représente un *Effet de nuit*, est exécuté avec beaucoup de soin, au crayon noir gouaché de blanc. Ce dessin est presque un tableau, car la composition en est heureuse et l'on y reconnaît l'artiste qui, dans ses promenades solitaires, devina les mélancolies de la nature. Le crayon a rarement si bien rendu les molles transparences des nuits d'été.

Elzheimer a laissé quelques élèves. L'un deux, Jacques-Ernest Thoman de Hagelstein parvint, dit-on, à imiter sa manière au point d'embarrasser les connaisseurs les plus exercés. Il n'avait cependant ni sa dextérité ni sa finesse. Il paraît aussi que Goudt ne se contenta pas du rôle de graveur, et qu'il s'appropria assez bien le style de son ami. Mais Elzheimer eut en outre des disciples qui, plus indépendants, méritèrent une gloire meilleure. N'eût-il été que le maître de David Teniers le père, et le premier modèle de Pierre de Laer, Elzheimer aurait déjà droit à quelque respect.

Tel était, du moins, le sentiment des contemporains, qui furent unanimes à reconnaître le mérite d'Elzheimer. Joachim Sandrart, dont la plaisanterie est parfois un peu lourde, écrit en jouant sur les noms : « De même qu'Adam fut le premier père du genre humain, ainsi cet Adam — c'était le prénom d'Elzheimer — fut le premier auteur de miniatures, etc. » Les Italiens ne l'admirèrent pas moins. L'académie de Saint-Luc, qui l'avait admis dans son sein, ne manqua pas de placer son portrait à côté de ceux de ses plus illustres membres. Vingt ans après la mort d'Elzheimer, le Baglione lui rendait cet éclatant hommage : « In figurine piccole era eccellente pittore et le oparava con bellissima arte, e maestria, e con gran gusto e buon disegno e rara invenzione » Cette estime n'était pas éteinte au dix-huitième siècle. Giuseppe Ratti, ayant à parler, en 1780, d'un paysage d'Elzheimer qu'on voyait alors à Gênes au palais Gentili, le loue comme un tableau *di rara finitezza*[3]. » La facilité italienne s'étonna toujours de cette conscience dans le travail.

tableau de son mari. — La triste destinée d'Elzheimer a inspiré à Diderot l'observation suivante : « Victime de la manière fine et précieuse, mais lente et peu lucrative, Elzheimer mourut consumé de chagrin et accablé de misère, presque au sortir de la prison où ses dettes l'avoient conduit. Le prix actuel de trois de ses tableaux l'auroit enrichi. » *Pensées détachées sur la peinture,* tome IV, p. 548.)

[1] *Encyclopédie méthodique, Beaux-Arts,* II, p. 43, et Descamps, I, 283.

[2] D'Argenville, III, p. 26

[3] *Instruzione di quanto puo' vedersi di piu' bello in Genova*; 1780, p. 132.

La France fut moins indulgente, ou du moins, occupée ailleurs, elle n'a conservé pour Elzheimer qu'une sorte d'estime stérile. Bien qu'Abraham Bosse, qui peut-être en a parlé le premier chez nous, lui donne une place distinguée à côté des paysagistes de mérite; que Florent le Comte loue « la vivacité de ses expressions; » que de Piles vante sa « composition ingénieuse, » et que Descamps le qualifie d'excellent coloriste, il n'a jamais joui, parmi les amateurs français, d'une renommée bien retentissante. Aujourd'hui, c'est moins encore. Elzheimer ne soulève ni enthousiasme, ni colère; son lot, c'est l'indifférence. Se taire ainsi, n'est-ce pas le juger trop sévèrement? Par la vérité de ses lumières et la transparence de ses ombres,



ÉLIE ET ABDIAS.

par l'éclat brillant ou voilé de ses ciels et la poésie de ses lointains horizons, par le soin extrême de son laborieux pinceau, le patient peintre de Francfort a conquis son rang; il a inscrit son nom dans l'histoire du paysage. Son malheur — ou sa faute — c'est d'avoir été trop fidèle au culte des petites choses et de s'être trop souvent égaré dans l'étroit sentier de la curiosité pure. Mais cette faute, ne l'a-t-il pas durement expiée? Destinée doublement proscrite et deux fois mauvaise!... Elzheimer, vivant, a eu la prison; mort, il a l'oubli.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

« Les ouvrages d'Elzheimer — c'est Mariette qui le dit — sont rares et se paient au poids de l'or; » mais n'en déplaise à l'ingénieux critique, les faits ne sont pas complètement d'accord avec cette double assertion. Sans doute, le maître de Francfort avait l'imagination paresseuse, mais il a reproduit plusieurs fois les mêmes sujets, et il est telle de ses compositions dont on trouve jusqu'à trois ou quatre répétitions. Sont-elles toutes de la main d'Elzheimer? Il est permis d'en douter, quand on sait que Henri Goudt et Thoman étaient parvenus à l'imiter avec une patience si heureuse.

Le Louvre ne possède d'Elzheimer que la *Fuite en Égypte* et le *Bon Samaritain*, dont nous avons parlé avec détail; mais les Musées de province renferment quelques tableaux qui lui sont attribués et qui mériteraient d'être étudiés avec soin.

Valenciennes montre une *Évocation magique au clair de lune*.

Montpellier, — un *Saint Laurent avec ses habits de diacre*, etc.

Les principaux musées d'Europe ont aussi plusieurs échantillons du talent d'Elzheimer. On peut voir :

A Copenhague. — *Tobie et l'Ange*, et le *Christ avec les pèlerins d'Emmaüs;*

A Dresde. — Une *Fuite en Égypte*, et *Joseph descendu dans la citerne;*

A Berlin. — *Cérès insultée par un enfant;*

A Munich. — Le *Martyre de saint Laurent*, et *Saint Jean prêchant dans le désert;*

A Vienne. — *Repos en Égypte;*

A Florence. — Le *Portrait du peintre*, un *Berger sous un arbre*, un *Ange qui parle à une femme* et le *Triomphe de Psyché;*

A Madrid. — Au Musée del Rey, *Cérès changeant en lézard un enfant qui s'est moqué d'elle.* — C'est le tableau dont il a été parlé dans la monographie d'Elzheimer, et qui a été successivement gravé par Goudt en 1610, et par W. Hollar, en 1646. Indépendamment de la répétition conservée au Musée de Berlin, il en existe une autre à Hampton-Court.

On trouve dans les collections particulières quelques tableaux d'Elzheimer, parmi lesquels nous citerons :

A Paris. — Une *Adoration des bergers*, chez M. le comte d'Espagnac;

En Angleterre. — *Loth et ses filles* (galerie Grosvenor) et *Tobie et l'Ange* (collection de S. Ch. Meigh).

Adam Elzheimer peignait ordinairement sur cuivre ou sur panneau.

Les principales compositions de ce maître ont été gravées avec un soin extrême par H. Goudt, Madeleine de Pass, Nicolas Lastman et W. Hollar.

Quant aux prix de vente des tableaux d'Elzheimer, que Mariette, Descamps et leurs copistes déclarent être fort élevés, ils ont beaucoup varié, et sont en réalité infiniment plus modestes que ces écrivains ne le prétendent. Il faut croire que la conservation de ceux de ces ouvrages qui ont été exposés au hasard des enchères était fort imparfaite ou que leur authenticité n'était pas certaine, car dans les exemples que nous allons citer, Elzheimer est loin d'avoir été payé « au poids de l'or. »

Houbraken raconte, il est vrai, qu'il a vu vendre 800 florins à Amsterdam un petit tableau du maître représentant *Pomone* (il veut dire *Cérès*) *changeant un enfant en lézard;* mais il s'en faut de beaucoup que ce prix ait été atteint dans les ventes que nous indiquons ci-après :

Vente Neyman, 1776. — *Tobie et l'ange.* 100 francs.

Vente du Prince de Conti, 1777. — *Céphale et Procris.* 560 francs. — Deux dessins, *Effets de nuit*; ensemble 380 francs.

Vente Blondel de Gagny, 1777. — *Un homme conduisant une vache près d'une rivière.* 131 francs.

Vente Erard, 1833. — *Stellion se moquant de Cérès.* 167 francs.

Vente E. W. Lake, Londres 1845. — *Effet de nuit.* 312 francs 50 c.

Vente Giroux, 1851. — *La Nativité.* 196 francs. — *Adoration des rois*, 250 francs.

Nous reproduisons ci-dessous les divers monogrammes d'Elzheimer.

Æ, Æ au Æ Æ.p. ÆL Pinxit

Impr. Bénard et Comp., rue Damiette, 2.



École Allemande. *Histoire, Allégories.*

JOACHIM SANDRART

NÉ EN 1606. — MORT EN 1688.



Comme le Français Dufresnoy, comme le Hollandais Van Mander, Joachim Sandrart est beaucoup plus connu aujourd'hui par ses livres que par ses peintures. En résumant ce qu'avaient écrit sur les artistes de l'antiquité Plutarque, Pausanias et Pline l'Ancien, et en répétant ce qu'avaient dit sur les artistes des temps modernes, Vasari, Van Mander et le cavalier Ridolfi, Sandrart a composé dans sa langue, sous le titre *Académie du très-noble art de peinture*, une biographie universelle des peintres, sculpteurs et graveurs, depuis le Lydien Gygès jusqu'à l'Allemand Wolfgang Hopfer, jusqu'à l'Espagnol Murillo. Un homme qui avait écrit la vie de tant de personnages méritait bien qu'on écrivît la sienne. On trouve du reste, à la fin de son *Académie*, une biographie de lui-même dont il est censé avoir fourni les éléments à ses cousins germains, *patruelibus*, qui ont bien voulu, par convenance, s'en dire les auteurs.

Il résulte de cette notice que Joachim Sandrart naquit le 12 mai 1606, à Francfort-sur-le-Mein, et qu'il descendait d'une très-illustre et très-célèbre famille du comté d'Artois; mais comme nous n'avons pas le

loisir de dresser des généalogies, on nous permettra de nous en tenir aux père et mère de Joachim, qui étaient Laurent Sandrart et Antoinette de Bodeau. Ceux-ci donnèrent à leur fils une bonne éducation et lui firent apprendre les langues classiques. Un certain goût pour le dessin ou plutôt pour l'imitation lui faisant copier à la plume des estampes au burin et des tailles de bois, de manière à étonner Mathieu Mérian et Théodore de Bry, on permit à Sandrart de se faire graveur. Il reçut les premiers enseignements de son art, non pas de ces habiles maîtres, comme on l'a dit par erreur, mais de son parent Michel Le Blon[1]. Ce qui est certain aussi, c'est qu'il fut ensuite, à Nuremberg, l'élève d'un nommé Pierre Iselbourg. Cependant, comme dans ce temps-là on vantait beaucoup les estampes de Gilles Sadeles. Joachim, âgé de quinze ans, fit à pied le chemin de Nuremberg à Prague et se présenta chez l'illustre graveur, qui le reçut avec bonté et lui conseilla d'abandonner le burin pour aller apprendre la peinture dans les Pays-Bas. Le jeune homme chercha donc un nouveau maître, et il se rendit à Utrecht, chez Gérard Honthorst, qui fut bientôt si content de lui et de ses progrès qu'il l'emmena en Angleterre, où l'appelait Charles Ier.

L'Angleterre possédait alors les trois plus grands curieux de l'Europe, le duc de Buckingham, le comte d'Arundel et le roi. Dans leurs opulentes collections brillaient les chefs-d'œuvre d'Holbein, les fameux cartons de Raphaël, de superbes tableaux du Corrége, de Giorgion et du Titien, des morceaux précieux de Léonard. En dessinant d'après ces modèles, Sandrart prit un avant-goût de l'Italie, et il résolut d'aller voir les grands maîtres dans leur pays. Il partit donc en 1627 et, en passant par Francfort et par Augsbourg, il se rendit à Venise, où il fut reçu affectueusment par Jean Lys, élève de Goltzius, et par Nicolas Regnier. Ces deux artistes lui firent les honneurs de la ville, et Sandrart, émerveillé des peintures qu'on lui montrait, s'arrêta à en dessiner quelques-unes, notamment le *Martyre de saint Pierre* du Titien, et le *Repas chez Simon*, que Paul Véronèse avait peint chez les Pères Servites, et qui est aujourd'hui au Louvre. De Venise, le jeune peintre partit pour Rome, en compagnie de l'orfévre-graveur qui avait été son premier maître, Michel Le Blon, et ils prirent la route de Bologne. Là florissait alors toute la postérité des Carrache; là se conservaient des tableaux sans prix, la sublime *Sainte Cécile* de Raphaël, les ouvrages si profondément sentis du Francia et les fières peintures dont Louis et Annibal Carrache avaient rempli les églises et les monastères. Le Guide et l'Albane reçurent la visite de Sandrart et le renvoyèrent charmé de leur accueil et de leurs talents. Les deux amis voulurent aussi voir Florence, où ils trouvèrent de quoi exalter, de quoi fatiguer leur admiration, et enfin ils arrivèrent à Rome par Sienne et Viterbe.

L'éducation que Sandrart avait reçue, sa facilité à parler plusieurs langues, sa distinction naturelle le firent bien venir de ceux qu'il lui importait d'avoir pour amis. Il débuta par offrir un magnifique banquet aux artistes italiens, français, allemands, belges, qui se trouvaient alors à Rome et il affecta de parler à chacun dans sa langue. Après le festin, il leur donna le spectacle d'un feu d'artifice et d'un Parnasse illuminé où l'on voyait Apollon et les Muses recevoir les nouveaux hôtes, Sandrart et Le Blon, présentés par Mercure. Le peintre allemand, bientôt connu de tout le monde, se lia particulièrement d'amitié avec Nicolas Poussin, Claude Lorrain et Pierre de Laer, dit Bamboche, et souvent il lui arriva de faire avec eux à cheval le petit voyage de Tivoli pour y aller peindre des études de paysage d'après nature. Sandrart avait su également s'introduire auprès des cardinaux et des princes romains, et il dut à ces hautes relations, autant et plus qu'à son mérite, d'être mis au nombre des douze meilleurs peintres de ce temps-là. Philippe IV, roi d'Espagne, avait chargé Vélasquez, qui partait pour l'Italie, d'y commander un tableau à chacun des douze artistes qui seraient jugés les plus habiles. Le peintre espagnol désigna le Guide, le Guerchin, Pietre de Cortone, André Sacchi, le Josepin, le Dominiquin, Lanfranc, Massimo Stanzioni de Naples, Horace Gentileschi de Florence et les deux Français Nicolas Poussin et Valentin. Le douzième fut Sandrart.

Le tableau qu'il peignit pour entrer en concurrence avec ces illustres maîtres représentait la *Mort de Sénèque.* Le philosophe, prêt à expirer dans le bain que son sang a rougi, parle encore avec sérénité à sa

[1] Et meipsum *à teneris* ad eadem manu diceret, etc. *Academia nobilissimæ artis pictoriæ;* Norimbergæ, 1683, page 357.

femme Pauline, tandis que ses deux disciples Philon et Démétrius écrivent sur des tablettes ses dernières paroles. Cette peinture fut exposée à Rome avec celle des artistes que nous venons de nommer, et il faut croire qu'aux yeux de certains amateurs, Sandrart ne soutint pas trop mal le redoutable voisinage de ses rivaux, puisqu'à dater de ce jour, le prince Vincent Giustiniani lui offrit un logement dans son palais, lui confiant le soin de dessiner sa galerie de statues et d'en diriger la gravure. Dans le même temps, le cardinal Barberini, qui était en correspondance avec le roi d'Espagne, acheta à Sandrart un *saint Jérôme* et une *Madeleine* qu'il fit passer avec d'autres objets d'art au monarque amateur. Des morceaux historiques,



ZEUXIS PEIGNANT UNE FIGURE DE JUNON D'APRÈS CINQ MODÈLES.

des sujets de sainteté, des portraits équestres pour lesquels il se fit aider par son ami Bamboche, occupèrent Sandrart durant son séjour à Rome. Il raconte aussi qu'ayant peint pour une chapelle de Notre-Dame-du-Rosaire les *douze mystères de la Vierge*, dont il demandait cent ducats, le prix parut trop élevé au donateur, qui n'en voulut point, et que le duc de Créqui, ambassadeur de France, acheta plus tard le tableau pour l'envoyer au cardinal de Richelieu. Ce grand ministre, qui voulait se connaître en peinture, invita, dit-on, Sandrart, Poussin et Duquesnoy à venir en France; mais seul, Poussin répondit à son appel.

Quand il eut mené à fin l'ouvrage dont il avait la conduite, je veux dire la *Galleria Giustiniana*, qu'il fit graver par Claude Mellan, Bloemaert, Natalis, Théodore Matham et Raphaël Persyn, Sandrart visita le reste de l'Italie; il s'arrêta quelque temps à Naples pour y dessiner toutes les curiosités du pays, et à la sollicitation d'Artémise Gentilescha, fille d'Horace Gentileschi, son ami, il fit une répétition de la *Mort de Caton d'Utique*, tableau qu'il avait peint une première fois à Rome. Parcourant ensuite la Sicile, il poussa jusqu'à Malte, où il fut étonné des étonnantes peintures du Caravage. De retour à Rome, Sandrart y peignit

le portrait du pape Urbain VIII, et ne cessa de dessiner les statues grecques, les monuments antiques et les environs de Rome, où l'accompagnait toujours un grand paysagiste, devenu son ami intime, Claude Lorrain. Après un séjour de sept ans en Italie, l'artiste allemand reprit le chemin de son pays par Florence, Bologne, Venise, Milan. L'Allemagne était alors désolée par la guerre de trente ans, et ce ne fut qu'à travers bien des périls, que le voyageur atteignit Francfort. C'était en 1635; la ville était alors assiégée par les Impériaux; il lui fallait traverser la nuit le camp des Croates, et il fut assez heureux pour arriver jusqu'aux portes de la ville sain et sauf, *illæsus*. Mais la misère, la famine, la peste le forcèrent bientôt de quitter Francfort, pour aller s'établir à Amsterdam avec une jeune femme de la maison de Neufville, qu'il venait d'épouser, Jeanne de Milkau.

Les ouvrages les plus remarquables de Sandrart, à Amsterdam, furent un grand tableau de l'entrée de Marie de Médicis avec tout son cortége, quelques morceaux qu'il fit pour un curieux de dessins, le sieur de Bicker, et les portraits de grandeur naturelle de l'ambassadeur suédois Spieringer et de sa femme. Cependant la terre de Stockau lui étant échue en héritage, il en alla prendre possession; mais avant de partir, il vendit à Amsterdam tout ce qu'il possédait d'objets d'art. Les dessins qu'il avait rapportés d'Italie formaient deux volumes; Spieringer les acheta 3,500 florins. Le reste, tableaux, dessins, estampes, fut vendu aux enchères, et produisit la somme totale de 45,000 florins. Cet argent servit à restaurer le château de Stockau; mais la guerre ayant amené l'armée française dans ces parages, des soldats mirent le feu au château, et il fallut cette fois le réédifier et réparer tous les désastres causés par l'incendie. Enfin, n'ayant pas d'enfants, et perdant l'espérance d'en avoir, Sandrart vendit sa terre au baron de Mayr, et se retira à Augsbourg, où il se maria en secondes noces en 1672, avec la fille du conseiller Guillaume Bloemaert. Plus tard, il transporta son domicile à Nuremberg; c'est là qu'il établit une académie de peinture, et qu'il écrivit ses grands ouvrages, dont le plus précieux est cette biographie universelle des artistes qu'on a traduite en latin, sous le titre : *Academia nobilissimæ artis pictoriæ;* Noribergæ, 1683.

Il serait trop long d'énumérer et surtout de décrire les nombreuses peintures qui furent commandées à l'artiste allemand par l'électeur de Bavière Maximilien, par l'empereur Ferdinand III et par l'archiduc Léopold. Barlœus et Vondel ont célébré en vers latins et en vers hollandais la suite des *Douze mois*, qui est connue par les gravures de Persyn, et qui figure aujourd'hui dans la galerie de Munich. La postérité, plus sévère que ces poètes, n'a vu dans Sandrart qu'un dessinateur savant mais lourd, et un imitateur indécis, qui tantôt cherche à se rapprocher du Titien, tantôt s'efforce de reproduire Rubens, mais en le regardant avec les yeux de Gérard Honthorst.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Joachim Sandrart a publié les ouvrages suivants : *l'Academia della architectura, scultura e pittura, oder deutsche Academie der edlen Bau-Bild und Malerey Künste;* in-fol., Nürnberg, 1675. Il y a 38 planches dans le premier volume et 40 dans le second. C'est l'ouvrage traduit en latin et publié à Nuremberg en 1683, sous le titre *Academia nobilissimæ artis pictoriæ*. Il y a dessiné dans son style pesant, mais pittoresque, plusieurs vignettes allégoriques qui ont été gravées par son neveu Jacques Sandrart et par son petit-neveu Jean-Jacques. Susanne-Marie Sandrart, sa petite-nièce, y a gravé *la Noce aldobrandine*. Les portraits, au nombre de 212, y compris celui de l'auteur, ont été gravés par Barthélemy et Philippe Kilian et par Collin d'Anvers.

Admiranda artis statuariæ; Noribergæ, 1680, in-fol. avec 46 planches. — *Romæ antiquæ et novæ theatrum, curante Joach. A. Sandrart;* Noribergæ, 1684, in-fol., 59 planches. — *Joachimi A. Sandrart Iconologia deorum, oder Abbildung der Gœtter der Alten;* Nürnberg, 1680, in-fol., fig. A—KK. par Jean-Jacques et Susanne-Marie Sandrart.

Sandrart a gravé lui-même quelques pièces, soit d'après son dessin, soit d'après différents maîtres, notamment : 1° *Cléopâtre se faisant piquer le sein par un aspic;* 2° une *Vieille qui regarde un Amour*, in-4°; *a déesse F ore à mi-corps*, d'après Titien.

LE MUSÉE DU LOUVRE ne renferme aucun tableau de Sandrart.

PINACOTHÈQUE DE MUNICH. On y compte 16 tableaux du maître, savoir *les Douze Mois*, deux portraits, le *Songe de Jacob* et deux demi-figures d'*Héraclite* et *Démocrite*.

IMP. BÉNARD ET Cie, 2, RUE DAMIETTE.



École Allemande — *Portraits, Mythologies.*

PIERRE LELY

NÉ EN 1618; — MORT EN 1680



Le spirituel écrivain qui nous a laissé dans les *Mémoires du comte de Grammont* un tableau si fidèle de la cour de Charles II, a parlé de Pierre Lely en un passage que les lecteurs se rappellent sans doute, mais qu'il faut cependant reproduire parce qu'il fait bien connaître le milieu dans lequel s'exerça l'activité de l'habile portraitiste. « Il y avoit à Londres, dit Hamilton, un peintre assez renommé pour les portraits; il s'appeloit Lely. La grande quantité de peintures du fameux Van Dyck répandues en Angleterre l'avoit beaucoup perfectionné. De tous les modernes, c'est celui qui, dans le goût de tous ses ouvrages, a le mieux imité sa manière et qui en a le plus approché. La duchesse d'York voulut avoir les portraits des plus belles personnes de la cour. Lely les peignit. Il employa tout son art dans l'exécution : il ne pouvoit travailler à de plus beaux sujets. Chaque portrait parut un chef-d'œuvre, et celui de Mlle d'Hamilton parut le plus achevé. Lely avoua qu'il y avoit pris plaisir. »

Ces portraits, que la duchesse d'York demanda au peintre à la mode, sont aujourd'hui à Hampton-Court :

et bien que deux siècles aient passé sur ces amoureuses figures, le voyageur et l'historien ne les regardent pas sans intérêt; ils en aiment la grâce un peu maniérée, ils y cherchent le souvenir, tous les jours atténué, de ces temps de galanterie dont l'ingénieux Hamilton a été, lui aussi, le peintre fidèle. Mais la plume, même la mieux taillée, ne peut pas tout dire. Les *Mémoires de Grammont* se complètent et s'éclairent lorsqu'on en illustre les pages par les portraits de ces belles jeunes femmes, qui étaient pour la plupart de fort bonne maison, mais qui, s'il faut en croire l'auteur de ce livre sans pitié, se conduisaient un peu comme des aventurières. Ces souriantes effigies ont vraiment la valeur d'un document historique; mais elles ont aussi un grand intérêt d'art, et si elles nous apprennent ce que furent les plus charmantes femmes de la cour de Charles II, elles nous disent aussi ce que fut Pierre Lely.

Ce Lely, qui exprima si bien la grâce anglaise, n'était pas le moins du monde un Anglais, et il a rendu célèbre un nom qui n'était pas le sien. Il paraît constant qu'il est né en 1618, à Soest, en Westphalie, et qu'il se nommait Peter Van der Faes. Ce fut presque par hasard qu'il naquit en terre allemande. Son père, capitaine d'infanterie, était originaire de La Haye, et si on l'avait surnommé Lely, c'est parce que la maison, ou, plus vraisemblablement, le magasin dont il était sorti avait pour enseigne un lis. Le surnom du père resta à l'enfant. Celui-ci revint de très-bonne heure en Hollande, et c'est à peine s'il garda un vague souvenir de l'Allemagne, où il était né. Son talent, nous le verrons bientôt, n'a rien de germanique : il y faut reconnaître un mélange, d'ailleurs assez particulier, des procédés de Van Dyck et de ces qualités, encore mal définies, qui devaient plus tard caractériser l'École anglaise.

Quoi qu'il en soit, Pierre Van der Faes fut conduit tout jeune encore à Harlem, et l'on assure qu'il y reçut les leçons d'un peintre habile, Pierre de Grebber. Les tableaux de ce maître sont assez rares, et sa biographie présente quelques obscurités; mais nous savons d'une manière certaine qu'il travaillait à Harlem en 1626 et que la période active de sa vie correspond à la jeunesse de Rembrandt et à cette époque sincère où Frans Hals, qui habitait la même ville, peignait ses magnifiques portraits. Placé en un milieu aussi fécond, Grebber réussissait également dans le portrait, soit qu'il bornât son effort à la représentation d'un personnage isolé, soit qu'il groupât dans une vaste toile les syndics d'une corporation de marchands ou une réunion de bourgeois. Il cherchait volontiers dans les têtes de ses modèles les tons clairs et lumineux. Lely était sans doute trop jeune pour s'assimiler ces admirables méthodes hollandaises : il paraît d'ailleurs, et c'est le sentiment de Pilkington, qu'il ne resta que deux ans chez Pierre de Grebber. Toutefois, à vingt ans, c'est-à-dire en 1638, il passait déjà pour un homme habile aux choses de son métier. Il peignait alors des figures historiques de petite dimension et aussi des paysages. C'est là du moins ce qu'on raconte. Il serait bien curieux de retrouver des œuvres des commencements de Lely, mais elles ne sont point connues; toute cette période hollandaise de la vie du peintre est restée fort mystérieuse, et ici nous éprouvons le regret de ne pouvoir invoquer d'autres autorités que des textes imprimés. Une peinture authentique et datée nous en dirait bien davantage.

C'est seulement en 1641 que la certitude commence dans la biographie de Lely. A cette époque, Guillaume II, prince d'Orange, arriva en Angleterre, et, le 2 mai, il épousa la petite princesse Mary, fille du roi. Elle n'avait pas dix ans; et puisque aussi bien nous parlons ici de peinture, nous devons rappeler que cette Mary est précisément la gentille fillette aux grands yeux qu'on voit au Louvre dans l'esquisse du portrait des enfants de Charles Ier, par Van Dyck. Le prince d'Orange, en partant pour la conquête de cette jolie fleur anglaise, avait amené avec lui une suite nombreuse de personnages attachés à sa maison. Pierre Lely était du voyage; il ne voulait faire sans doute qu'une rapide excursion en Angleterre, mais il s'y trouva si bien qu'il y resta toute sa vie.

Lely était alors un jeune homme de vingt-trois ans, et, quoiqu'il eût donné à Harlem des preuves d'un talent précoce, son idéal, encore flottant, ne pouvait être tout à fait fixé. Ses convictions, mal affermies, n'étaient pas à l'abri des influences ambiantes; on put s'en apercevoir bientôt. En 1641 on ne parlait à Londres que de Van Dyck. Si, comme on l'assure, Lely a assisté au mariage du prince d'Orange (2 mai), il a pu, sinon connaître intimement, du moins entrevoir pendant les derniers mois de sa vie le grand portraitiste d'Anvers,

mort à Blackfriars le 9 décembre. Il existe au British Museum un manuscrit de la main de Lely. L'auteur y parle de Van Dyck comme s'il avait fréquenté son atelier, et fait allusion aux conversations qu'il aurait eues avec celui qu'il appelait son maître. La mort vint trop tôt interrompre leurs relations ébauchées; mais quelques mois avaient suffi pour transformer Lely et pour lui montrer le bon chemin. Il acheta à la veuve de Van Dyck plusieurs peintures de son mari, et désormais ses irrésolutions cessèrent. C'est surtout pendant les premières années de son séjour en Angleterre qu'il se montra le plus fidèle aux méthodes de l'éminent



CHETTAIS VAN FAES F. MEAULLE sc

MELÉAGRE PRÉSENTANT A ATALANTE LA HURE DU SANGLIER DE CALYDON.

portraitiste flamand. Il avait du reste les meilleures raisons du monde pour agir ainsi. Van Dyck était regretté. Au lendemain de sa mort, Charles Ier se trouva un peu au dépourvu; il cherchait un peintre, et il est vraisemblable qu'on appela alors son attention sur Pierre Lely, qui avait reçu les dernières leçons du maître et qui n'aurait pas demandé mieux que de recueillir son héritage. Nous ne savons pas exactement à quelle époque le roi attacha Lely à sa maison, mais une œuvre nous reste qui nous dit que dès 1643 l'artiste travaillait pour la cour; c'est un double portrait, aujourd'hui à Sion-House, qui réunit l'effigie de Charles Ier avec celle de son jeune fils le duc d'York. C'est une peinture sérieuse, sincère, et tout à fait inspirée par les nouvelles idées que Lely professait en matière d'art. « Ce portrait, a dit Waagen, ressemble tellement à ceux de Van Dyck par la conception et par la facture, que je l'avais pris pour une copie du maître flamand. »

On sait quels événements assombrirent les dernières années du règne de Charles Ier. Lely assista à la tragédie de 1649, et il apprit par quelle pente un roi peut aller du trône à l'échafaud. Cette révolution dut nuire un instant à la fortune de Pierre Lely. Il n'y parut pas trop cependant, puisque nous voyons que l'ancien peintre de Charles Ier ne fut pas absolument l'ennemi de Cromwell. Le Protecteur ayant résolu de faire cadeau de son portrait à sir J. Danvers, un des juges du feu roi, il eut recours à Pierre Lely. On raconte qu'au moment de poser devant lui, il lui fit des recommandations qui, au fond, n'avaient rien que de fort naturel, mais qui, dans les idées du temps, parurent les plus étranges du monde. Cromwell pria l'artiste de le peindre tel qu'il était, c'est-à-dire sans omettre les rugosités de son robuste visage, sans dissimuler les accidents de sa physionomie, le menaçant de ne pas lui payer un *farthing* s'il se permettait de l'embellir. Ces paroles sont curieuses; elles prouvent non-seulement que Cromwell, en matière de portraits, n'avait aucun souci de cet idéal qui n'est bien souvent qu'une forme du mensonge, mais encore que le Protecteur se défiait quelque peu de Lely, qui déjà sans doute inclinait à la manière, à l'abus du charme, et qui, sous la république, restait volontiers flatteur comme un peintre de cour.

Ainsi qu'on est autorisé à le croire d'après ce qu'on sait du luxe de sa vie et de son goût pour les élégances mondaines, Lely dut applaudir à la restauration monarchique et voir avec plaisir l'avénement de Charles II (1660). Son temps glorieux allait venir; le nouveau roi lui conserva la faveur que lui avait accordée Charles Ier, et l'on sait d'ailleurs combien la cour, désormais brillante et tranquillisée, se montra éprise du faste et amoureuse de l'amour. Les premiers jours furent un instant attristés par la mort de la princesse Mary, femme du prince d'Orange; mais bientôt après (1662), Charles II ayant épousé Catherine de Portugal (il ne paraît pas que ce mariage l'ait brouillé avec ses maîtresses), les fêtes et les intrigues galantes recommencèrent de plus belle. C'est le moment curieux dont Hamilton nous a si bien raconté les enivrements, et c'est alors que se place dans son récit le passage relatif à Lely que nous avons cité au début de cette notice. L'œuvre fameuse du peintre, à cette date caractéristique, ce fut en effet la série des portraits de femmes qu'il peignit à la demande d'Anne Hyde, duchesse d'York, laquelle ne manqua pas de se ménager une place dans le groupe charmant de « ces beautés », bien dignes, comme l'a dit Walpole, d'embellir la cour de Paphos.

Ces portraits, qui étaient primitivement au nombre de douze, mais auxquels se sont ajoutées ensuite quelques agréables effigies, étaient conservés, sous Jacques II, au château de Windsor; ils sont aujourd'hui à Hampton-Court. On y admire la duchesse de Cleveland (Barbara Villiers), représentée, on ne sait pourquoi, en Minerve; la duchesse de Richmond, qu'on appelait la belle Stuart; les deux misses Brooke, mariées la première à lord Denham, la seconde à lord Whitmore; d'autres encore dont l'Amour a enregistré le nom dans son grand livre. Au nombre de ces enchanteresses est la charmante Élisabeth Hamilton, qui allait devenir la comtesse de Grammont, et qui brille dans ce groupe séduisant comme une fleur d'aristocratie et d'élégance. Ici, il faut s'arrêter un instant, car ce portrait est l'une des œuvres les plus heureuses de Lely. Nous l'avons vu à Manchester en 1857; nous l'avons revu depuis à Hampton-Court, et nous ne l'oublierons pas de longtemps, certaines images qui n'ont pour elles que le charme s'imposant parfois au souvenir autant que des peintures où rayonne l'éternelle beauté. La jeune Hamilton est représentée en sainte, en sainte Catherine, disent les textes, qui paraissent ici se méprendre, car il y a dans cette sainteté beaucoup de fantaisie et de voluptueux abandon; son costume, qui la déshabille galamment, laisse voir de charmantes épaules et même un peu plus que cela. Ainsi qu'un critique l'a dit avant nous : « Contre sa gorge mi-nue, elle rapproche avec sa main gauche une écharpe de gros damas rouge à bouquets d'or; cette petite main est adorable et digne de Van Dyck. L'autre main tient une palme, la palme de la beauté, sans doute [1]. » C'est vraiment une charmante image. La fraîcheur lactée des chairs que le ton rose de la robe rend encore plus éclatantes, ce jeune visage où l'esprit parle avec la grâce, ces yeux pleins de langueur et de flamme font bien comprendre pourquoi le comte de Grammont adora la belle Hamilton, et pourquoi, ainsi que le dit son historien, Lely a dû

[1] W. Bürger; *Trésors d'Art exposés à Manchester*, p. 360.

prendre à la peindre un plaisir extrême. Ce portrait est un des meilleurs qu'il ait faits. Et lorsqu'on examine



LA COMTESSE DE GRAMMONT.

« les beautés » de Hampton-Court, on doit convenir que s'il y a dans cette façon d'interpréter la nature vivante, un peu de manière, des draperies volantes et attachées comme il plaît à Dieu, une recherche qui parfois ne s'interdit pas le sourire de la minauderie, il y a aussi bien du talent, un pinceau souple et agile,

un vrai sentiment de la grâce, des chairs lumineuses et un ressouvenir, atténué mais presque toujours heureux, du grand Van Dyck. Un point particulier à noter dans les portraits de femmes de Lely, c'est le soin avec lequel il a traité les yeux. Pilkington remarque avec raison qu'il a donné aux regards de ses modèles une tendresse singulière. « He had, dit-il, a peculiar expression in the eyes of his female figures; a tender languishment, a look of blended sweetness and drowsiness. » En outre, il prête aux mains des femmes une élégance un peu tourmentée, mais exquise. Il n'est pas exempt de manière, mais il a le charme.

Doué de pareilles qualités, je veux dire de qualités qui, au point de vue de l'art sévère, confinent de si près à des défauts, Pierre Lely eût été deux fois heureux s'il avait pu réussir aussi bien dans les portraits d'hommes. Évidemment il a faibli de ce côté. Cette fermeté, cette distinction à la Van Dyck qu'il avait montrées en 1643 en peignant Charles Ier et le duc d'York, il ne les retrouva pas toujours sous le règne suivant, lorsqu'il fut devenu le peintre attitré des élégances féminines. On lui demanda en 1666, comme pour faire pendant aux « beautés » de la cour, une série de portraits des amiraux et des hommes de mer qui s'étaient illustrés dans les batailles récentes. Pepys raconte dans son *diary*, qu'ayant eu l'occasion de faire une visite à Lely dans le cours de cette année, il vit les portraits des amiraux, les uns étant déjà achevés, les autres bien près de l'être. Ils sont au nombre de douze — et augmentés d'un portrait du prince Robert qui ne faisait pas partie de la collection primitive — ils décorent aujourd'hui le curieux Musée historique de l'hôpital de Greenwich. Il en est du reste quelques-uns que Lely a répétés plusieurs fois. Il avait le monopole des portraits officiels, et comme les grands seigneurs et les gens de goût aimaient à placer dans leurs châteaux ou dans leur cabinet l'image des femmes à la mode et des hommes que leur mérite avait mis en lumière, il avait organisé chez lui un atelier de jeunes peintres qui travaillaient sous sa direction. Nous connaissons quelques-uns des collaborateurs de Pierre Lely. Indépendamment de ses deux principaux élèves, John Greenhill et Joseph Buckshorn, qui, dans leur jeunesse, ont multiplié les copies de ses œuvres, il était aidé par J. Van der Eyden, de Bruxelles, et par Prosper-Henry Lankrink. Le premier peignait d'ordinaire les draperies et les costumes, le second faisait, le plus souvent, les fonds de paysage et les accessoires. Un peintre d'Anvers, J.-B. Gaspars, lui servit aussi de préparateur.

Grâce à l'organisation de cet atelier, qui fut actif comme une manufacture, Lely faisait face à toutes les commandes. Le portrait était l'œuvre quotidienne de la maison; néanmoins le maître se donnait quelquefois le plaisir de peindre une composition mythologique ou même religieuse, et là encore il essaya de se souvenir de Van Dyck. Ses productions, dans ce genre un peu ambitieux pour lui, sont assez rares. Walpole rappelle toutefois qu'il y avait de son temps à Windsor une *Vénus endormie* et une *Madeleine*, qui est vraisemblablement celle qu'on retrouve aujourd'hui à Hampton-Court. Lely avait peint pour le duc de Devonshire un *Enlèvement d'Europe;* lord Pomfret possédait *Cimon et Iphigénie;* un autre tableau, *Suzanne et les Vieillards*, était conservé à Burleigh-House. Lens a gravé d'après Lely un *Jugement de Pâris*, dont nous ignorons le sort. Au Louvre enfin, nous avons une de ses mythologies, *Méléagre présentant à Atalante la hure du sanglier de Calydon*, composition où l'antiquité s'affadit à la recherche des élégances anglaises, œuvre assez faible qui ne fait au peintre qu'un médiocre honneur, et qui n'est, à vrai dire, qu'un Van Dyck délayé.

Les dessins de Lely valent mieux que ses tableaux d'histoire. Il maniait aisément les crayons de couleur ou l'encre de Chine. Le petit portrait de John Greenhill et quelques autres dessins conservés au British Museum disent assez quelles furent, dans ce genre, la liberté et la souplesse de sa main légère.

Lely était extrêmement laborieux. Debout dès la première heure, il restait tout le jour devant son chevalet. Ce travail continuel ne l'empêchait pas de vivre en homme du monde. Graham regarde comme douteuse la question de savoir s'il faut préférer en lui le peintre excellent ou le gentleman accompli. Charles II, qui aimait sa conversation et son talent, l'avait nommé chevalier. Et la fortune étant venue avec la gloire au chevalier Lely, il ne négligea rien pour imiter, dans le train luxueux de sa vie, les élégances de son maître Van Dyck. Marié à une charmante Anglaise, dont nous avons le regret d'ignorer le nom, il en

eut deux enfants, un fils, John, qui mourut à Florence, et une fille, Anne, qui paraît n'avoir vécu que quelques années. Lely vivait noblement. Logé à Londres, dans Drury-Lane, il avait à Kew une maison ou tout au moins un logement pour l'été. Il possédait en outre, dans le Lincolnshire, le manoir de Wellingham. Il aimait à recevoir ses amis et, chose importante en Angleterre, sa table était toujours richement servie. Le bon Pepys, qui a vu de près ces splendeurs, en parle avec éblouissement.

Mais ce qui doit nous toucher davantage, c'est que Lely était véritablement amateur d'œuvres d'art et



OLIVIER CROMWELL.

qu'il en avait réuni une précieuse collection. Nous avons déjà dit que, dès les premiers temps de son séjour à Londres, il avait recherché les Van Dyck. Il possédait deux Véronèse, quatre Rubens, un Claude Lorrain, des ivoires de François Flamand et beaucoup d'autres trésors, parmi lesquels il faut compter ses estampes et surtout ses portefeuilles de dessins. Il y avait là des merveilles. Les dessins qui ont appartenu à Lely sont bien connus des amateurs; ils portent, imprimée en noir, la marque P L, et au-dessous une petite croix. Beaucoup de ces dessins provenaient des collections de lord Arundel, du duc de Buckingham et de Van Dyck.

Au milieu de ces belles choses, Lely, honoré des plus grandes amitiés et doué d'ailleurs d'un talent qu'on ne discutait pas, était dans les meilleures conditions du monde pour passer une vie heureuse. Ces

prospérités eurent pourtant un terme, et il paraît que ses dernières années ne furent pas exemptes de tristesse. La cour de Charles II n'était plus aussi brillante que lors des fêtes du couronnement; les principaux acteurs avaient vieilli, le goût commençait à changer. Walpole prétend que Lely éprouva quelque ennui lorsqu'il vit accueillir avec faveur de nouveaux venus, tels que Simon Verelst, Gascar, et surtout Godfrey Kneller. Descamps, qui a l'exagération facile, va jusqu'à dire que le succès de ce dernier éveilla dans l'esprit de Lely une si ardente jalousie, que sa santé en fut compromise à ce point que sa vie en aurait été abrégée. Ce récit est absolument romanesque. Pierre Lely mourut d'une attaque d'apoplexie, le 30 novembre 1680, comme il était occupé à peindre le portrait de la duchesse de Somerset. Il fut enterré dans l'église de Covent-Garden, et ses amis lui élevèrent un monument que décorait son buste sculpté par Gibbons.

Il est fort question de Lely dans les poëtes anglais du dix-septième siècle. Flatman a composé son épitaphe; Lovelace, Charles Cotton et Waller l'ont célébré. Quelque temps après sa mort, on commença à s'apercevoir que la manière tenait beaucoup de place dans le talent de Lely; on trouva qu'il avait fardé la nature, et Walpole n'a pas craint d'écrire qu'il avait remplacé par le clinquant le goût qui lui manquait. Tout cela est vrai peut-être, mais tout cela est bien dur, et la justice doit parler autrement : après avoir reconnu que Pierre Lely a mis beaucoup d'eau dans le vin de Van Dyck, qu'il a été plus mondain que sérieux, elle doit dire qu'il a quelquefois peint les chairs avec une délicatesse extrême, et que, dans ses raffinements d'élégance, il a compris, il a exprimé toutes les séductions de la grâce anglaise.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

MUSÉE DU LOUVRE. — *Méléagre présentant à Atalante la hure du sanglier de Calydon*, tableau provenant de la collection du duc de Penthièvre. (Gravé dans la présente notice, page 3.)

Portrait d'homme. — Portrait de femme. En ce qui touche ce dernier portrait, l'attribution est incertaine.

FLORENCE. — Portrait de lord Ossory ; — Le général Monk ; — Le prince Robert ; — Une dame tenant un livre à la main ; — Portrait de l'artiste.

GREENWICH-HOSPITAL. — Sir Christopher Myngs ; — Sir Thomas Tyddiman ; — Sir J. Harman ; — Edward Montagu ; — Sir J. Jordan ; — Sir W. Berkley ; — Sir Th. Allen ; — George Monk, duc d'Albemarle; — Sir Jeremy Smith ; — Sir W. Penn ; — Sir John Lawson ; — Sir George Ayscue ; — Le prince Robert.

HAMPTON-COURT. — La duchesse d'York (deux portraits) ; — Lady Bellasys; — La princesse Mary, en Diane ; — Catherine, femme de Charles II ; — La duchesse de Richmond ; — Nell Gwynn ; — La comtesse de Rochester ; — La comtesse de Northumberland ; — Lady Denham ; — La comtesse de Sunderland ; — Miss Jane Middleton ; — Lady Whitmore ; — La comtesse d'Ossory ; — La duchesse de Cleveland, en Minerve ; — Lady Byron (exposé à Manchester) ; — Le duc de Glocester ; — Sir John Lawson ; — Un fils du duc de Glocester jouant avec un oiseau ; — La *Madeleine;* — Un Enfant avec un agneau ; — La comtesse de Grammont (Élisabeth Hamilton) tenant une palme. Ce portrait porte le monogramme du maître, formé d'un L et d'un P. Il a été gravé par Mac Ardell et exposé à Manchester en 1857. Il est reproduit dans cette notice, page 5.

GALERIE NATIONALE DE PORTRAITS. — Nell Gwynn.

BRITISH MUSEUM. — Portrait de John Greenhill, dessin aux crayons de couleur ; — Un homme portant un drapeau ; — Deux autres dessins.

GALERIE BRIDGEWATER. — Portrait d'une jeune dame ; — La comtesse de Middlesex. Ces deux portraits sont gravés dans la galerie de Stafford.

OXFORD. — Charles II et la reine Catherine ; — Le duc et la duchesse d'York ; — Le chevalier J. Williamson ; — Samuel Butler ; — Laurent, comte de Rochester ; — M. Selden.

Nous renonçons à dresser le catalogue des portraits de Lely conservés dans les galeries particulières et dans les résidences aristocratiques de l'Angleterre. Les plus beaux de ces portraits ont été exposés à Manchester, et l'on peut voir à ce sujet les *Trésors d'Art* de M. W. Bürger.

SAINT-PÉTERSBOURG. — Portrait d'un gentilhomme vêtu de noir ; — Portrait d'une jeune femme tenant à la main une montre ouverte.

VERSAILLES. — *Henriette, reine d'Angleterre;* — La duchesse de Lancastre. On est en outre tenté d'attribuer à P. Lely, ou tout au moins à un de ses élèves, un portrait de femme représentée en sainte Cécile et entourée de trois anges.

VIENNE. — Une dame dans un jardin ; — Une dame en robe noire.

VENTE DU COMTE DU LUC (1777). — Cromwell, la tête nue, en cuirasse, 400 livres.

VENTE VILLARS (13 mars 1868). — *La duchesse de Cleveland* (?) Elle est représentée en Madone jouant avec un enfant. Tableau peint dans la manière de Van Dyck.

PARIS. — IMP. POITEVIN RUE DAMIETTE, 2 ET 4



École Allemande. *Paysages, Animaux.*

JEAN-HENRI ROOS

NÉ EN 1631 — MORT EN 1685 — ET **THÉODORE ROOS**, NÉ EN 1638 — MORT EN 1698.



Jean-Henri est le premier de ceux qui ont illustré dans les arts le nom de Roos. Il naquit à Otterberg, dans le Bas-Palatinat, en 1631. Son père était un pauvre tisserand qui ne pouvait lui donner l'éducation nécessaire à un artiste. La guerre de Trente ans, qui désolait alors toute l'Allemagne, ayant forcé les parents de Roos de se réfugier à Clèves, ils y demeurèrent trois ans et allèrent s'établir ensuite à Amsterdam. Sandrart nous apprend que Jean-Henri Roos fut mis, à l'âge de seize ans, sous la conduite de Julien Dujardin, peintre d'histoire, chez lequel il entra en qualité d'apprenti, car la peinture était soumise alors, comme toutes les autres professions, au régime des jurandes

et des maîtrises [1]. A la fin de son apprentissage, le jeune Roos passa de l'atelier de Julien Dujardin dans celui d'Adrien de Bye, qui était un bon peintre de paysages, et qui lui inspira le goût de la nature champêtre. La campagne devint l'atelier de Roos : ses modèles furent désormais les bœufs, les moutons, les chèvres et les chevaux. Il fit des études d'arbres, non pas au hasard, mais en choisissant ceux qui avaient d'agréables tournures, des formes heureuses; il dessina les chaumières les plus pittoresques, les larges plantes propres à former un premier plan dans une contrée uniforme, et les collines dont le mouvement pourrait le mieux terminer l'horizon de son paysage. Et comme il avait appris chez Dujardin à peindre la figure humaine, il sut l'introduire dans ses compositions agrestes sous les traits d'un berger qui s'endort aux bêlements de son troupeau ou qui fait ses rustiques déclarations à une fileuse. Empreintes du cachet de la vérité dans la peinture des animaux, mais remarquables par une intention de goût et de poésie dans la représentation du paysage, elles durent faire sensation à Amsterdam où les paysagistes sortis de l'école de Wynants, tels qu'Adrien Van de Velde, aimaient la nature jusqu'à n'y déranger rien et n'avaient pas d'autre caractère que celui d'une parfaite et charmante naïveté. Au moment où Roos commençait à se faire une réputation qui a survécu à celle de son maître, Paul Potter venait de mourir; Wouwermans peignait de préférence les chasses et les chevaux; Karel Dujardin, parti pour l'Italie, n'était encore qu'un enfant; seuls, Berghem et Van der Does traitaient alors le paysage et les animaux dans le genre que Roos allait adopter; mais l'un de ces maîtres habitait la ville de Harlem, l'autre avait quitté Amsterdam pour aller s'établir à La Haye; de sorte que le peintre allemand, presque seul pendant quelques années, eut facilement du succès chez un peuple qui réunit d'ailleurs à la passion de la nature le goût le plus vif pour les tableaux.

Chèvres, moutons, ânes, chevaux et vaches, Jean-Henri Roos dessinait ces animaux avec beaucoup de précision dans toutes les attitudes possibles, dans les raccourcis les plus difficiles et les plus singuliers, sans trop s'éloigner pourtant du naturel, car ces attitudes étaient celles que le caractère de chaque animal lui fait prendre le plus volontiers : la brebis, paresseusement couchée, appuie sa tête sur le dos de sa compagne; la chèvre capricieuse se dresse pour grimper à un tertre couronné de buissons; l'agneau bondit, le taureau s'agite, la vache, immobile, rumine et semble rêver; l'âne, enfin, vaque philosophiquement à ses chardons, tandis que ses longues oreilles projettent leur ombre sur de grandes pierres. Dans son amour pour les bêtes, Roos excellait aussi à exprimer leurs différents pelages par les artifices d'une touche soignée, mais ferme et résolue, moins spirituelle que celle de Berghem, mais moins maniérée. Jacques Van der Does peut seul lui être préféré pour le rendu de la laine frisée des brebis, avec ses menus accidents et ses flocons emmêlés de terre, de la toison naissante de l'agneau, du poil des chèvres aux touffes longues et soyeuses, de leurs callosités, de leurs loupes. Ensuite il savait encadrer son troupeau dans un paysage arrangé à souhait pour le plaisir des yeux, coupé de haies et de ruisseaux, orné de fabriques, et poétisé par la présence de quelques ruines tachées de mousses, enlacées de ronces et de fleurs sauvages. Il est toujours gracieux et chez tous les maîtres, ce mélange de monuments ruinés et de libre végétation. Les fleurs épanouies parmi les débris de colonnes, les brins d'herbe qui, pour se faire jour, ont fendu des pierres écroulées, ces plantes rustiques, élégantes et jeunes, qui ont poussé au milieu des décombres, présentent un contraste piquant et plein de charme. Henri Roos l'a senti vivement comme tous les vrais paysagistes, et il en a embelli ses tableaux. C'est même par là que la campagne a souvent, dans ses peintures, un caractère presque héroïque, bien que les figures y soient toujours sans prétention et sans style. Le pâtre, la bergère, le muletier, tels sont les habitants ordinaires de son paysage. Celle-ci file au fuseau, non loin d'une chaumière dont la porte entr'ouverte sert de perchoir à une poule; celui-là chasse devant lui sa bête chargée qui passe sous une arcade en ruines; l'autre, adossé contre un piédestal au pied duquel il a déposé sa houlette et sa gibecière, parle à son chien en le caressant et va s'endormir au soleil, le visage ombragé par un grand chapeau. Quelquefois ce sont les enfants du hameau qui s'amusent à tirer par les cornes un bélier pétulant et rétif, et

[1] C'est bien à seize ans et non pas à neuf, comme l'a dit Descamps, que Ross fut confié par ses parents à Dujardin. Sandrart dit en effet: *Amstelodamum delatis, ad Pictoriam hic tandem anno* 1647 *applicitus est, sub informatione Juliani Du Guardeyn, pictore historiarum satis claro.*

dans les justes proportions de ses figures, dans leur expression, dans leur mouvement, Roos fait bien voir qu'il ne les a pas étudiés comme de simples accessoires, mais sérieusement, et en peintre qui aurait pu traiter, sinon les sujets historiques, du moins ceux qui occupaient alors la plupart des artistes des Pays-Bas. Il n'était pas, du reste, tellement voué à la peinture du paysage et des animaux, qu'il ne fût jugé capable de briller dans un autre genre, et l'on cite le portrait qu'il fit en demi-figure de l'électeur de Mayence, comme ayant charmé le modèle et surpris toute la cour. Ce portrait valut à l'artiste, en dehors du prix convenu, une chaine d'or à laquelle pendait une médaille frappée à l'effigie du prince [1]; et dès lors les principaux de la cour voulurent avoir leur portrait de la main de Roos, le payèrent généreusement, et, à l'exemple de l'électeur, lui firent de riches cadeaux.

On ne sait en quelle année au juste Henri Roos quitta la ville d'Amsterdam; mais il est certain qu'en 1671



LE TROUPEAU.

il était établi à Francfort-sur-le-Mein, d'où sa renommée s'étendit bientôt en Europe. Sandrart, qui était son compatriote et son contemporain, assure que les tableaux du peintre allemand étaient transportés en France, en Angleterre, en Italie; mais il ne dit point que le peintre lui-même ait visité ces divers pays. Cependant, le seul examen de quelques-uns de ses tableaux, signés et datés, prouve jusqu'à l'évidence que Roos fit le voyage de Rome. Il existe, en effet, dans les galeries publiques, des paysages de sa main, où l'on voit des ruines romaines bien caractérisées, et dont le ciel est d'ailleurs éclairé par un soleil d'Italie. Un homme élevé dans les brumes du Septentrion n'aurait certainement pas deviné ainsi le grand caractère de la campagne de Rome; et ce n'est pas sur de simples gravures que Roos a représenté, dans un tableau de la Pinacothèque de Munich, le temple de Jupiter, de même qu'il a dessiné ailleurs les nobles fabriques, les aqueducs ruinés, les tombeaux, les obélisques, dont le Poussin et Claude avaient orné les fonds ou les devants

[1] Adde quod et iconibus clareat et effigiem electoris Moguntini defuncti viventis magnitudine ad genua usque cum laude confecerit, pro quo labore, ultra præmium torque etiam donatus est aureo, numismate mnemonico insignito; qualia munera ab aliis quoque principibus aliquoties accepit. (*Academia nobilissimæ artis pictoriæ*, page 390. *Noribergæ*, 1683.)

de leur paysage. La galerie du Belvédère, à Vienne, possède également des vues des environs de Rome, qui ont tout l'aspect de morceaux exécutés d'après nature. Il est donc plus probable que les ouvrages de Roos, que l'on rencontre en Italie, y furent apportés ou peints par lui-même.

L'ancienne galerie électorale de Dusseldorf, dont les richesses furent transportées à Munich, vers le commencement de ce siècle, renfermait un tableau de Roos qui vaut bien que nous en parlions, puisqu'il sort complètement de sa manière habituelle. Il est désigné au catalogue sous ce titre : *Un Camp et un départ de troupes.* Voici à peu près la description qu'en donne Pigage : « Un paysage montagneux coupé de défilés et de bois, offre à droite, sur une éminence, un vieux château ruiné ; à gauche, un village, et dans l'éloignement une ville tout en feu, située au pied d'une montagne. Sur le devant se dessine un camp dont on ne découvre qu'une partie, et que l'on commence à lever pour se mettre en marche ; les trompettes à cheval sonnent le départ, et le timbalier, qui est un nègre en uniforme bleu, les accompagne. Un corps de cuirassiers est déjà en pleine marche en avant dans un défilé. Le principal groupe du tableau, que l'on voit sur le devant à droite, est composé d'une dame à cheval élégamment coiffée d'une toque à plumes, qui paraît être la femme d'un officier supérieur et qui parle au commandant de la troupe, incliné le chapeau à la main comme pour prendre congé d'elle. Un peu en avant est un officier de cuirassiers à cheval, représenté comme devant servir d'écuyer à la dame. Le timbalier et les trompettes qui sont tout proche, achèvent la composition de ce groupe intéressant. Sur le même plan, du même côté, sont des vivandiers, des tentes, des voitures, un mulet, des bœufs et les bagages de l'armée. Sur un autre plan, vers la gauche, un cuirassier arrange son bagage en présence de sa femme et de ses enfants. L'incendie de la ville, dans le lointain, paraît être causé par l'attaque des troupes avancées. »

Assurément celui qui lirait une pareille description sans savoir de quel peintre est le tableau, serait bien éloigné de l'attribuer à Jean-Henri Roos, et penserait infailliblement à Philippe Wouwermans, peut-être à Van der Ulft. L'importance des figures, qui n'ont pas moins de sept pouces de proportion dans ce tableau, et qui sont par conséquent beaucoup plus grandes que ne les faisait Wouwermans ordinairement, l'élégance des officiers et de la dame à cheval, la richesse de leurs costumes, le nombre des personnages, l'étendue de la scène, l'incendie, font voir que Roos pouvait, comme nous l'avons dit, aborder d'autres sujets que de simples pastorales, et savait peindre autre chose que des animaux.

D'après les dates qu'il inscrivit lui-même sur ses tableaux italiens, il serait difficile de déterminer l'époque où notre peintre fit le voyage de Rome. Les uns sont datés de 1676, les autres de 1684 ; mais, suivant toute apparence, les derniers furent peints en Allemagne, d'après des études rapportées d'Italie. Quoi qu'il en soit, les paysages ainsi datés, présentent ces lumineuses et chaudes couleurs, ces tons rougeâtres, cette végétation intermittente, ces terrains brûlés par le soleil, qui distinguent les tableaux de Jean Both et d'Asselyn. Ce qui est certain, c'est qu'en l'année 1685, Jean-Henri Roos était à Francfort-sur-le-Mein. Il y jouissait d'une fortune considérable et laborieusement acquise, lorsqu'un immense incendie consuma une partie de cette ville, précisément le quartier où se trouvait la maison de Roos. Ce malheureux peintre y périt en voulant sauver quelques effets précieux. Comme il ramassait le couvercle en or d'une coupe de porcelaine, un tourbillon de feu et de fumée lui fit perdre connaissance, et il fut enveloppé dans les flammes. Des amis s'exposèrent courageusement pour l'en retirer, et l'en retirèrent en effet, mais il mourut le lendemain dans les plus cruelles douleurs. Son nom, du moins, ne s'éteignit pas en lui, car il laissa quatre fils et une fille, qui tous exercèrent la peinture avec quelque talent. Le plus connu, si l'on ne peut pas dire le plus célèbre, fut Philippe Roos, qu'on appelait *Rosa de Tivoli*, et auquel nous consacrerons une notice particulière. Des quatre autres enfants de Jean-Henri Roos, le seul qui ait conservé une petite place dans l'histoire de l'art, est Melchior Roos, peintre d'animaux, dont la manière heurtée et très-empâtée de couleurs ne plaisait guère qu'aux artistes, mais qui est connu des amateurs par l'unique estampe qu'il a gravée, pièce extrêmement rare.

La gravure était, du reste, un art héréditaire dans la famille de Roos. Jean-Henri s'y distingua plus encore que dans la peinture, c'est même par ses vives eaux-fortes que sa réputation s'est maintenue en France, où ses tableaux ne sont pas communs. Le peintre pouvait y faire briller toutes ses qualités, qui étaient celles du

dessin et du clair-obscur, sans y trahir aucun de ses défauts, qui étaient plutôt ceux de la couleur. Des tons violacés, des rouges faux donnent souvent à son coloris un œil désagréable, tandis que dans sa gravure où la lumière et l'ombre sont toujours distribuées d'une manière piquante, il arrive à l'effet, tout comme y arriverait le plus habile des coloristes. « Ses estampes, dit Bartsch, nous le font connaître comme un artiste que peu d'autres ont égalé dans son genre, et que peut-être aucun n'a surpassé. Ses animaux frappent autant par la vérité des caractères que par la variété et le naturel des attitudes, quelque difficiles qu'elles soient. En examinant sa pointe, on y admire la main d'un artiste consommé dans la pratique du dessin et dans le maniement du crayon : le moindre trait, chaque point, sert à l'expression du caractère et semble être indispensablement à sa place. Personne n'a jamais su mieux rendre la laine des moutons, et mieux en



PASQUIER R.D. ROOS P. SARGENT S.

LE CHEMIN DU MARCHÉ.

entre-couper les parties : le fleuret, les locquets et le riflard de ces animaux, le poil et les loupes des chèvres, tout enfin y est traité différemment, et tout porte également l'empreinte de la plus frappante vérité. Ce qui ajoute encore à la beauté de ces groupes d'animaux, c'est que Henri Roos les a placés dans de très-jolis fonds : un agréable paysage, quelquefois un beau tronc d'arbre, une partie de haie, des ruines antiques, des fabriques, une plante à grandes feuilles sur le devant, et différents autres accessoires, toujours employés à propos, et gravés d'une pointe spirituelle et délicate, rendent ces belles pièces encore plus intéressantes, et élèvent, pour ainsi dire, chacune d'elles à la perfection d'un tableau dont la composition est entière [1]. »

Jean-Henri Roos eut un frère, plus jeune que lui de sept ans, Théodore Roos, qui mérite d'être mentionné honorablement dans cette histoire. Théodore rentra dans l'école d'Adrien de Bye au moment où Henri en

1 Adam Bartsch, *le Peintre graveur,* tome I, page 131.

sortait : deux ou trois mois de dessin lui parurent suffire pour commencer à peindre. Aussi fut-il toujours inférieur à son frère aîné dans le dessin, tandis qu'il le surpassa dans la couleur. Après deux ans d'études, il retourna chez son père, à Francfort-sur-le-Mein, et y trouva son frère Henri qui le fit travailler avec lui, l'aida de ses conseils, et l'emmena à Mayence où ils peignirent ensemble les portraits de l'Électeur, et divers ouvrages pour un monastère de cette ville, dont Sandrart ne nous donne pas le nom. Le landgrave de Hesse les ayant ensuite appelés à sa cour, les deux frères y firent un grand nombre de portraits, et furent employés sans doute à des peintures décoratives pendant les trois ans qu'ils demeurèrent auprès du landgrave. En 1657, comme Jean-Henri Roos venait de se marier à Saint-Goar, Théodore sentit qu'il lui fallait être autre chose que le collaborateur de son frère. Il essaya donc de travailler seul, et s'étant rendu à Manheim, il y débuta par un grand tableau où il peignit les chefs des trois régiments de la milice bourgeoise, et qui fut placé à l'Hôtel-de-Ville dans la salle du conseil. L'électeur Palatin fut si charmé de ce groupe de portraits qu'il fit présent à l'artiste de vingt ducats, *viginti imperialibus*, dit Sandrart. Et plus tard, quand la princesse Palatine, Charlotte-Élisabeth de Bavière, devint la seconde femme du duc d'Orléans, frère de Louis XIV, l'électeur se souvint de Roos et le chargea de peindre la mariée. Une chaîne et une médaille d'or, à l'effigie du prince, furent gracieusement ajoutées par lui à la rémunération du peintre [1]. Ce portrait du reste et quelques autres amenèrent à Théodore Roos une clientèle de grands seigneurs, et le mirent en vogue dans toutes les cours d'Allemagne. Birckenfeld, Hanau, Bade, Leiningen, Nassau, il visita l'une après l'autre toutes ces petites principautés et y séjourna assez de temps pour peindre les ducs, comtes, barons et autres personnages titrés du pays, qui le payèrent noblement et le comblèrent de cadeaux. Le duc de Wurtemberg le retint sept mois entiers à Stuttgard, lui donna huit portraits à faire et, après l'avoir dignement récompensé, le nomma peintre de la cour de Wurtemberg.

Cependant, à travers sa vie nomade, Théodore Roos avait fixé son établissement à Strasbourg, et c'est de là qu'il faisait ses excursions en Allemagne. Il y avait fondé une académie de dessin, et lui-même en enseignant son art, il l'avait appris, ou, pour mieux dire, il y était devenu plus habile. A l'époque où Sandrart écrivait les dernières pages de son livre, c'est-à-dire vers 1682, Théodore Roos habitait encore à Strasbourg : il s'y était trouvé déjà l'année précédente, lorsque cette place se rendit à Louis XIV. Connu de quelques officiers supérieurs de l'armée française, dont il avait peint les portraits, Roos fut protégé par eux, traité avec les plus grands égards, et eut l'insigne faveur d'être exempté du logement des gens de guerre et de toute autre contribution [2].

En France, Théodore Roos est encore moins connu que son frère; mais en Allemagne, on estime ses peintures, sa manière facile et large, sa belle couleur et la vie qu'il a su exprimer dans ses portraits. Adam Bartsch est le premier qui ait mentionné et décrit les quelques estampes gravées à l'eau forte par Théodore Roos; ces pièces sont d'une extrême rareté et manquent dans les collections les plus riches. Elles sont faites, à ce qu'il semble, dit Bartsch, d'après des dessins de Jean-Henri Roos, et représentent des paysages ornés de ruines et d'animaux. L'expression du caractère des animaux, les gradations des plans et le piquant effet du clair-obscur y sont admirables et l'emportent sur le travail de la pointe, qui est un peu sec, Théodore ayant couvert toutes les ombres larges de lignes droites faites avec la règle. Peintures ou estampes, les ouvrages de Henri Roos portent l'empreinte d'un amour passionné de la nature. Sans être aussi naïvement observés que ceux des maîtres hollandais, ses animaux sont pleins de vérité. Leur physionomie, du reste, et leur structure, ne sont pas tout à fait celle des bêtes de la Hollande, et l'on voit que les tableaux et les eaux-fortes de Roos ont été peints en Allemagne, d'après des races un peu différentes de celles que

[1] Quo successu etiam Principissæ Electoralis Palatinæ elaboravit effigiem, cum Duci nuberet Aurelianensi, muneratusque similiter fuit effigie Electorali aureâ. (*Academia nobilissimæ artis pictoriæ*, page 391.)

[2] Cumque et durante bello nupero gallico a variis præfectis militaribus utriusque exercitus ad pingendas passim effigies evocatus esset, huic factâ nuper Argentoratensium deditione, ingressisque in urbem Gallis, præ cæteris civibus immunitate confestim donatus est, tam hospitiorum quam aliorum onerum. (*Academia*..., page 391.)

nourrissaient les pâturages des environs de Harlem. Ce n'est pas sans doute au premier rang qu'il faut placer Henri Roos, si nous le considérons comme peintre (car ses gravures sont de tout point admirables); Karel Dujardin, Paul Potter, Albert Cuyp passeront avant lui, ainsi qu'Adrien Van de Velde. Quant à ses paysages, toujours éclairés par le soleil comme ceux de Jean Both, et embellis de ruines héroïques comme ceux



L'ABREUVOIR.

d'Asselyn, ils ont pour nous ce charme singulier que les seuls peintres du Nord ont su trouver dans les campagnes d'Italie, et quelquefois un caractère de grandeur agreste qui ferait croire que Roos a visité la Suisse. « ... Dès que vous serez un peu fatigué, dit un peintre génevois, un roc, l'herbe, quelque banc sous le porche d'une chaumière, nous seront un siége commode; et alors, assis en face de la campagne, nous deviserons paresseusement sur mille sujets, menus et faciles. Les moutons, j'imagine, nous occuperont, et ces autres bêtes domestiques, qui sont comme les seigneurs des prairies et les ornements du paysage. En voyant couchées sur le pré les vaches repues, et ce vif soleil qui dore leur panse fauve, nous nous repaîtrons à loisir de ce spectacle dont on ne se rassasie point; et songeant alors à Paul Potter, à Van de Velde, à Roos, à Berghem, qui en ont exprimé le charme avec un sentiment profond, nous serons pénétrés à la fois de je ne sais quelle tendresse pour ces bêtes rustiques, et d'une vive gratitude pour ces poètes aimables qui surent fixer sur la toile l'attrait des solitudes champêtres et la grâce des troupeaux... »

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Jean-Henri Roos a gravé à l'eau-forte quarante pièces, dont trente-neuf ont été soigneusement décrites par Adam Bartsch dans le tome premier de son *Peintre-Graveur*. En voici la notice abrégée :

1-9. Suite de neuf feuilles, gravées en 1671. Elles représentent des chèvres, des moutons, des boucs et des béliers. On lit à la première feuille, sur un piédestal ruiné : *Dem Wold Edlen gestrengen vest...,* etc. *Henri Roos fecit*, 1671. Sur une pierre sont gravées les armes de Jean-Philippe Fleuchsbein, protecteur de l'artiste, et nommé dans l'inscription. Cette suite n'est pas numérotée. C'est le chef-d'œuvre de Roos. Vente Rigal, 271 francs.

10-17. Suite de différents animaux, moutons, chèvres... gravée en 1655. Au premier morceau qui représente un berger caressant son chien, on lit à gauche sur un piédestal : *Quelques animaux tirés au vif et gravés sur le cuivre avec estude et travail, par J.-H. Roos*, M DCC LXV. Cette suite est également sans numéros. Les premières épreuves sont avant l'adresse : *I de Ram excud. cum privilegio*. Vente Rigal, 200 francs.

18-30. Autre suite de différents animaux, en treize feuilles, y compris le titre, où l'on voit une grande pierre carrée et brisée en plusieurs endroits, sur laquelle est écrit en lettres allemandes : *Den Woledlen Ehrenvesten... Nicolao Ruland*, etc. Cette suite est très-rare à trouver en premières épreuves, et surtout avec la feuille du titre. Vente Rigal, 212 francs. Dans les secondes épreuves, la suite a été divisée en deux cahiers et le titre supprimé. La première pièce du premier cahier, *le Bœuf, la Chèvre et le Bélier*, porte écrit sur un mur : *Beest Beeckje door J. H. Roos, Iᵉ deel*, et sur la terrasse à gauche : *F. de Wit exc.* Les six morceaux sont numérotés de 1 à 6. A la première pièce du second cahier, il y a le titre Beest... puis à terre : *F. de With excud.* Les six feuilles, au lieu de numéros, portent les lettres *a, b, c, d, e, f.* Aux troisièmes épreuves, on lit l'adresse de *Danckerts*; aux quatrièmes, celle de *H. Sweerds*. De ces quatre états, Bartsch n'a connu que le 1ᵉʳ et le 4ᵉ.

31. *La Bergère*. Elle est assise sur un tertre, tenant un bâton de la main gauche. Morceau très-rare. Vente Rigal, 52 fr. Vente Paillière, 73 fr. Bartsch en a fait une excellente copie à laquelle il a mis son nom.

32. *Le Petit Troupeau près de l'étable*. Il se compose d'un bœuf, de deux moutons, dont l'un est couché, d'une chèvre vue par le dos, et d'un bélier qui dort. *H. Roos f.*

33. *La Vache*. Elle est debout, vue de profil et dirigée vers la gauche : elle porte à son cou une sonnaille attachée à une longue courroie. Devant elle est couché un mouton. La croupe de la vache ayant manqué à l'eau forte, a été reprise au burin. Vente Rigal. 58 fr.

34. *La Fileuse*. Elle est assise, vue de profil, et entourée de trois moutons et de deux chèvres, dont une est debout. *H. Roos fecit* est écrit au bas de l'estampe, vers la droite.

35. *La Chèvre*. Elle est vue de profil et couchée près du piédestal d'une colonne; sur le socle on lit : *Johann. Henricus Roos in et fecit.*

36. *Le Mouton tondu et le Bélier*. Le mouton est debout; le bélier est couché et vu par le dos. Dans le fond s'élèvent deux gros arbres, et au loin on aperçoit deux moutons.

37. *Les Chèvres*. Deux chèvres couchées; l'une a son chevreau auprès d'elle; l'autre dort près d'un arbre. Dans le lointain, à droite, une église. Vente Rigal, les trois pièces précédentes, 58 fr.

38. *Le Berger et son troupeau en repos*. Le berger est endormi, la tête couverte d'un grand chapeau rond. Il est adossé à un piédestal qui porte un vase à bas-relief, un terme... etc. A sa droite sont une chèvre, deux moutons et trois béliers. Vers le milieu du bas on lit : *H. Roos, fecit*, 1664. Ce morceau est très-rare. On en connaît des épreuves plus rares encore qui ont le ciel tout blanc.

39. *La Vache et le Taureau*. La vache est couchée au pied d'un mur et vue par le dos, et semble regarder un taureau qui s'avance presque de face. Morceau d'une pointe très-spirituelle et des meilleurs du maître. Il est aussi des plus rares. Bartsch en a fait une copie signée.

40. *Vue d'une campagne*. Cette pièce non décrite par Bartsch se trouvait dans le cabinet Rigal. On y voit, sur la droite, des vestiges d'anciens monuments; en avant, un homme qui porte un manteau; une mare bordée d'arbres, et dans les airs une cigogne : *H. Roos inv. et fecit*. Vente Rigal, les trois pièces qui précèdent, 79 fr.

EAUX-FORTES DE THÉODORE ROOS.

Différents paysages ornés de ruines; suite de six estampes.

1. Sur le devant, plusieurs ruines antiques. On y remarque une colonne tronquée, contre laquelle est appuyée une pierre, où on lit : THEODORUS ROOS *fecit* ANNO M DC LXVII.

2. Un homme fait marcher deux bœufs et quelques moutons vers le devant, le long d'un mur; à droite, une terrasse surmontée d'arbres

3. Le côté gauche offre un grand mausolée, érigé sur des colonnes entourées de buissons touffus. Sur le devant, une femme debout file au fuseau à côté d'un pâtre assis à terre.

4. A droite, deux murs élevés fuient vers le fond. Le plus éloigné est baigné par un ruisseau qui s'étend sur toute la gauche. Deux pâtres y abreuvent un troupeau de vaches.

5 Une ancienne porte de ville où manquent toutes les parties de la voûte; on voit sortir par cette porte un homme monté sur un âne chargé.

6. Une porte de ville ruinée, devant laquelle deux arbres à haute tige sont plantés l'un près de l'autre. Deux figures un peu vers la gauche.

En France, nous l'avons dit, les ouvrages des deux Roos sont fort rares, leurs peintures du moins. Le musée du Louvre n'en possède pas une seule. C'est en Allemagne, à Vienne, à Dresde, à Munich qu'il les faut chercher.

VENTE NEYMAN, 1776. (Dessins). — Une ruine au bas de laquelle est un groupe de figures et d'animaux divers; sur le devant, un chapiteau de colonne, 30 livres.

VENTE PRINCE DE CONTI, 1777. — Deux paysages ornés de fabriques et d'animaux, peints sur toile et portant chacun 2 pieds 3 pouces de haut, sur 25 pouces de large, 280 liv.

Un grand sujet capital de douze figures et animaux, au pied d'une haute montagne, avec lointain, à la sanguine, 20 pouces sur 15 de haut, 86 liv.

VENTE VAN DER LINDEN VAN SLINGELANDT, Dordrecht, 1785.— Paysage capital. On y voit d'un côté une jeune fille avec une chèvre à traire, quelques moutons et un bouc; de l'autre des vaches et des moutons au repos; plus loin des ruines, des montagnes et des arbres : 125 florins.

Lebrun et de Burtin marquent 6,000 fr. comme le prix le plus élevé, et peut-être exagéré, des tableaux de Jean-Henri Roos. Quant aux ouvrages de Théodore, nous n'en avons trouvé aucun dans les catalogues.

Les tableaux de Jean-Henri Roos sont souvent signés en lettres majuscules avec la date. — Nous reproduisons ses monogrammes.

JR JR

Impr. BENARD et Comp., rue Damiette, 2.



École Allemande. *Fleurs et Fruits.*

ABRAHAM MIGNON

NÉ EN 1639. — MORT EN 1697


C. METTAIS. MIGNON. P. J. DELANGLE SC.

Les fleurs ont servi déjà de motifs d'ornements aux sculpteurs, bien avant les époques où l'art de la peinture proprement dite n'existait pas encore. Le lotus montre sa forme gracieuse aussi bien sur les bas-reliefs des palais et des temples en ruine de l'ancienne Amérique que sur ceux de l'Égypte et de l'Inde bouddhiste, où les chapiteaux des colonnes affectent même souvent la forme d'un calice, sinon celle d'un bouton demi-éclos. Les plafonds du palais de Kujjundschik, comme les tombeaux royaux de Jérusalem et leurs sarcophages, attestent que les Assyriens aussi bien que les artistes phéniciens chargés de l'exécution des travaux d'art en Judée, aimaient tous les fleurs, au point de les représenter sans distinction sur leurs dernières demeures, où, chez nous, on n'admet ordinairement que deux espèces : le pavot et l'immortelle. Les Chinois ont même abusé de l'ornement fleuri, qui a passé de leurs potiches sur la plupart des faïences et porcelaines européennes, car le système ornemental des décorations céramiques de Delft, de Rouen et des autres grands centres manufacturiers de poteries artistiques des temps plus ou moins modernes est presque entièrement basé sur des réminiscences de décors chinois. La fleur est restée un motif d'ornement chez les Étrusques, les Grecs et les Romains, qui en parèrent leurs fresques et leurs vases en terre cuite alternativement avec des méandres ou des sujets,

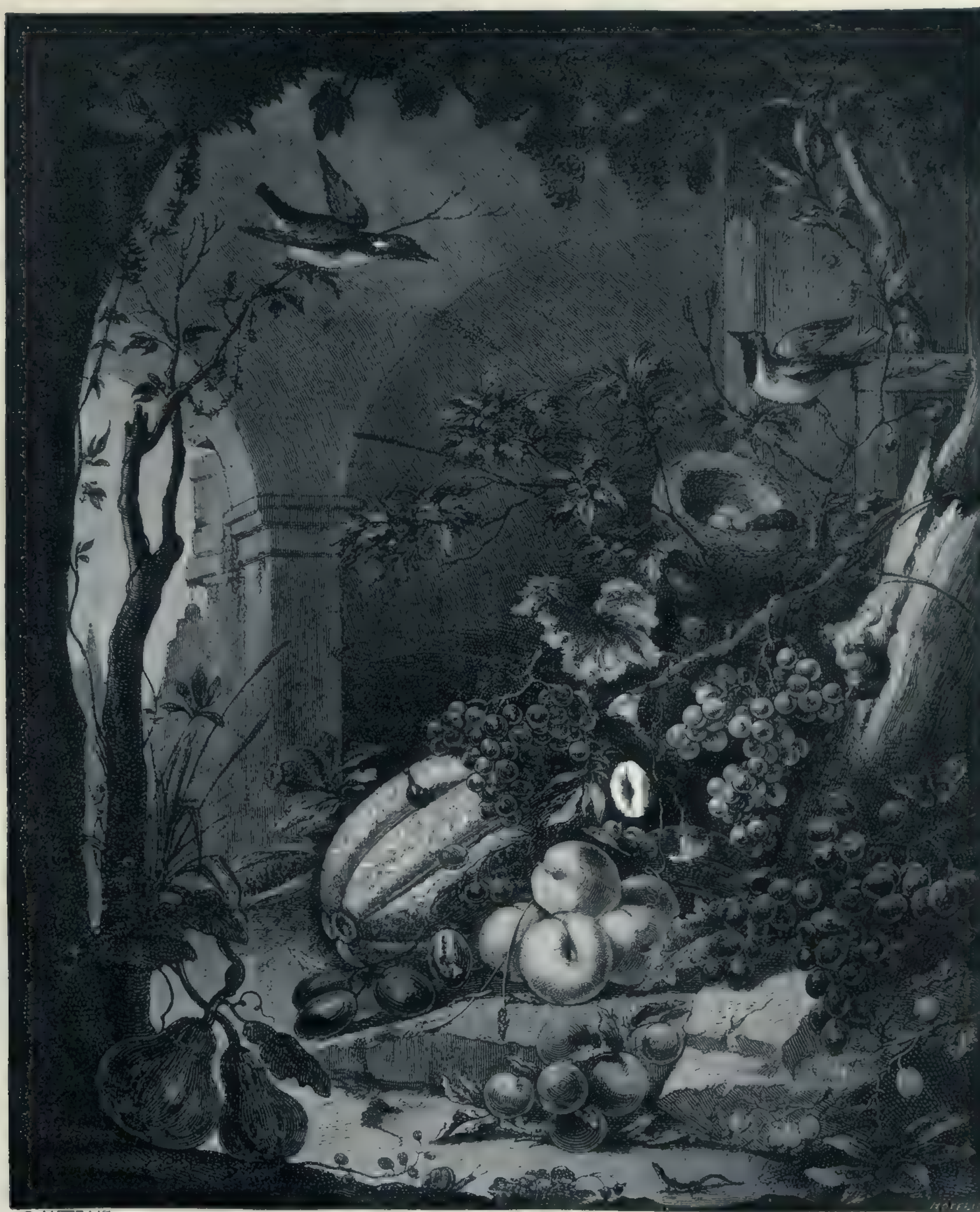
toujours exécutés en teintes plates ou modelés en relief, et les étoffes les plus anciennes parvenues jusqu'à nous, particulièrement celles des Chinois, des Indiens et des Américains, montrent également la fleur à côté de l'animal fantastique. Le moyen âge a cultivé ces végétaux encore davantage, puisque l'architecture ogivale copiait même scrupuleusement les fleurs et les plantes dans chaque pays où elle élevait ses églises; la peinture chrétienne enfin a commencé de parsemer d'abord le fond doré des panneaux de fleurs gravées ou pointillées, avant qu'elle ne les eût entièrement remplacées par le paysage et par des sujets architectoniques. Les fresques, ou mieux dit, les peintures murales du moyen âge et de la Renaissance, particulièrement celles qui ornaient les architraves et plafonds poutrés des salles et les murs des bretèches, étaient aussi richement peints de fleurs, dont les formes gracieuses rendaient en outre plus gais les dessins des tapisseries qui couvraient les murs et les gradins d'autel des églises.

Les premiers grands maîtres de l'école de la peinture chrétienne, tels que Wilhelm, les Van Eyck, Stephan, Schongauer, Memling et Zeitblom représentaient aussi déjà quelquefois leurs belles Vierges sous des berceaux de roses ou dans des jardins émaillés de fleurs minutieusement peints, et où la mère, ainsi que l'enfant Jésus, y ont souvent des fleurs de pois à la main. Dans l'école florentine, les Filippino Lippi, les Signorello ont, il est vrai, déjà montré des plantes dans leurs compositions, mais la représentation des fleurs et des fruits, comme sujet principal ou unique d'un tableau, était inconnue aux écoles italiennes de ces époques comme aux autres écoles; on ne peut guère mentionner chez les Italiens que les guirlandes de fruits de Giovanni da Redine, l'élève de Raphaël, qui rappelaient celles dont les Della Robbia et leur école ornaient les terres cuites, et ne formaient pas des tableaux uniquement composés de fleurs ou de fruits dont la peinture, comme sujet d'ensemble, a été créée au dix-septième siècle, en Hollande, où Jean David S. Z. de Heem, né à Utrecht en 1600, et mort en 1674 à Anvers, ville dans laquelle il s'était réfugié durant les troubles, a été le plus grand maître de ce genre que les écoles flamande et hollandaise aient produit. Pour grouper les fleurs et les rendre, ainsi que les fruits et les plantes, avec un sentiment réel de la nature et avec les moindres détails, tout en conservant une touche vigoureuse, ce maître n'a jamais eu de rival. Corneille de Heem son fils, né en 1630, et Marie Van Oosterwyck, née dans la même année et morte en 1693, sont les deux autres peintres distingués de fleurs, hollandais et contemporains de l'artiste allemand qui nous occupe ici. *Michel-Ange del Campidoglio,* du dix-septième siècle, paraît être le seul peintre italien d'un certain mérite pour la reproduction des fruits, car *Giovanni-Benedetto Castiglione*, dit *il Grechetto* ou *il Benedetto* (1616-1670), de qui le Louvre possède quelques tableaux (nos 165, 166 et 167) d'oiseaux et autres animaux avec de la nature morte, n'a probablement peint ni fleurs ni fruits. L'école française a eu comme peintres de fleurs remarquables, Jean-Baptiste Monnayer, qui était en même temps graveur, de Lille (1634-1699); Jean-Baptiste Fontenay, de Caen (1654-1715); François Desporte de Champigneul, en Champagne (1661-1743), et Claude Desporte, de Paris (1695-1774).

Le premier grand peintre de fleurs allemand, Abraham Mignon, et non pas Minjon, comme on l'écrit quelquefois, est né à Francfort-sur-le-Mein en 1639, et mort, d'après Waagen, en 1697, et non pas en 1679, comme l'ont répété la plupart des auteurs qui ont traité cette matière. Dès l'âge de sept ans il reçut des leçons de Jacques Moreel, peintre de fleurs, qui habitait Francfort-sur-le-Mein, et qui garda le jeune homme chez lui pendant quatorze années, selon Houbraken, et durant dix-sept, selon d'autres écrivains. Moreel, qui faisait en outre le commerce des tableaux et d'objets de curiosité, emmena son élève avec lui dans un de ses voyages en Hollande, où il réussit à le faire entrer à l'atelier du célèbre Jean David S. Z. de Heem, d'une réputation universellement établie, et dont Mignon ne tarda pas à s'assimiler la manière, au point que ses tableaux acquirent bientôt une valeur presque égale à celle des tableaux de Van Heem lui-même, mais il n'a jamais pu atteindre l'art de l'arrangement, la correction du dessin, ni l'éclat et la vigueur du coloris de ce maître.

Mignon, qui a joui déjà d'une célébrité européenne durant sa vie, n'a pu suffire aux commandes qui lui arrivaient de toutes parts; établi alors à Wetzlar, jusqu'à la fin de ses jours il y a exécuté un nombre prodigieux de tableaux, que l'on trouve répandus dans presque toutes les galeries publiques et privées.

La ville de Wetzlar, située dans la province rhénane de la Prusse, était, à cette époque, le siége de la chambre impériale qui jugeait des causes entre États d'empire; de 1803 à 1814, elle appartint à l'électeur archichancelier de l'empire germanique, Charles-Théodore Dalberg.



FLEURS ET FRUITS, OISEAUX ET INSECTES (Musée du Louvre).

Immerzeel, dans ses *Levens en Werken der Hollandsche en Wlaamsche Kunstschilders*, *Beeldhouwers*, *Graveurs en Bouwmeesters* (Biographie des peintres, sculpteurs et graveurs hollandais et flamands), range le maître allemand parmi les peintres de l'école hollandaise, à laquelle il n'appartient ni par sa naissance, ni par ses premières études, ni par sa manière, qui n'est pas toujours celle de Van Heem.

Bon fils, Mignon entoura sa vieille et respectable mère des soins les plus affectueux, et ne se maria

qu'après sa mort : il a laissé deux filles, qui furent ses élèves et cultivèrent la peinture dans le même genre : fleurs, fruits, natures mortes; elles ont aussi peint quelques tableaux animés de papillons et d'insectes, dans la manière de Marie-Sibylle Mérian, artiste suisse de réputation, née en 1647 et morte en 1717. Le musée du Louvre possède en tout six tableaux d'Abraham Mignon, parmi lesquels, numéro 329, un *Écureuil* et un *Pinson* morts; numéro 330, un *Bouquet de fleurs des champs;* numéro 331, des *Fleurs;* numéro 333, *Fleurs et Fruits ;* les numéros 330 et 333 sont les meilleurs. Un *Plateau avec des raisins et des grenades*; des *Huîtres et du pain blanc,* de la galerie Van der Hoop, à Amsterdam, représentent une des œuvres les plus réussies du maître, et une *Corbeille de fruits avec un nid et des raisins*, numéro 1425, et une *Pêche sur une table*, numéro 1419, au musée de Dresde, sont des tableaux encore plus brillants et égalent, dans leur touche et dans l'arrangement vraiment artistique, les œuvres de Van Heem; mais le *Coq et les Oiseaux*, de grandeur naturelle, numéro 1422, de la même galerie, me paraissent moins dignes de la réputation de cet artiste. Les deux tableaux conservés en Hollande, au musée national d'Amsterdam et au musée royal de La Haye, sont encore de belles pages, ainsi que la *Corbeille de fruits déposée auprès d'un tronc d'arbre avec un nid et des pinsons*, au musée de Munich, quoique ce dernier soit un peu froid de coloris.

AUGUSTE DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

PARIS, MUSÉE DU LOUVRE. — *Nid de pinsons, écureuils, grenouilles ;* de 82 sur 100 centimètres de grandeur ; signé : *A Mignon fec.*

Fleurs des champs, oiseaux, insectes et reptiles; 48 sur 100 centimètres de grandeur ; signé : *A Mignon f.*

Fleurs dans une carafe de cristal; 48 sur 100 centimètres de grandeur ; signé : *A Mignon.*

Fleurs dans une carafe de cristal placée sur un piédestal en pierre ; 88 sur 168 centimètres de grandeur; signé : *A. Mignon fe.*

Fleurs, fruits, oiseaux et insectes; 99 sur 184 de grandeur.

Fleurs, fruits et insectes ; 95 sur 160 centimètres de grandeur; signé : *A. Mignon fe.*

LYON, MUSÉE. — *Le Chat de Mignon.*

AVIGNON, MUSÉE. — *Fleurs et Insectes.*

SAINT-PÉTERSBOURG, ERMITAGE IMPÉRIAL. — Quatre tableaux, dont un de Fleurs et trois de Fruits.

DRESDE, MUSÉE. — *Corbeille de fruits avec un nid.* — *Coq et Oiseaux* en grandeur naturelle. — *Raisins et Pêches sur une table.*

VIENNE, MUSÉE DU BELVÉDÈRE. — *Fleurs dans un vase.* — *Fruits dans une corbeille.*

FLORENCE, MUSÉE. — *Fruits.*

AMSTERDAM, MUSÉE NATIONAL. — *Vase de fleurs renversé par un chat.* — *Fruits, homard et verre.*

MUSÉE VAN DER HOOP. — *Plateau avec raisins, grenades, huîtres et pain blanc.*

LA HAYE, MUSÉE ROYAL. — *Corbeille de fleurs.*

MUNICH, PINACOTHÈQUE. — *Corbeille de fruits déposée auprès d'un tronc d'arbre et nid de pinsons.* Cette galerie possède en outre quelques toiles moins importantes.

VENTE DE LA COMTESSE DE VERRUE, 1737. — Un *Tableau de fleurs,* 501 livres.

VENTE VEUVE ALLARD DE LA COURT, 1766. — Un *Vase de fleurs* dont la chute va être causée par les mouvements d'un chat, qui tient sous ses pattes une souricière dans laquelle est une souris, 1,500 florins.

VENTE JULLIENNE, 1767. — Deux tableaux : dans l'un des *Fruits dans un panier, des œufs dans un nid, deux oiseaux perchés, un autre dans l'air, deux oiseaux morts et un lézard par terre ;* — dans l'autre, un *Écureuil près d'un vase de fleurs, papillons et insectes,* 2,720 livres.

VENTE VAN DER POL, 1808. — *Fruits, fleurs et natures mortes,* 780 florins (1,800 francs).

VENTE LAFONTAINE, 1810. — Un *Vase rempli de diverses fleurs,* il est près de verser par l'effort que fait un chat en culbutant une souricière, 302 francs.

VENTE ALEXIS LEROY, 1843. — *Bouquet et fleurs,* 375 fr.

VENTE MULLER, 1858. — *Tableau de fruits,* 730 florins (1,600 francs).

VENTE BIELHER, 1859. — Deux *Tableaux de fruits,* 350 francs.

VENTE PIERRARD, 1860.—*Tableau de fruits,* 1,000 francs.

VENTE BAILLIE, A ANVERS, 1862.— *Fleurs,* 1,800 francs.

Abraham Mignon a ordinairement signé en toutes lettres de la manière indiquée ci-dessus là ou sont mentionnés les tableaux du Louvre ; quelquefois il a cependant aussi marqué d'un simple monogramme que voici :

Mignon f. AB. A. Mignon.

PARIS — IMP. Ve POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Allemande. *Portraits.*

GOTTFRIED KNELLER

NÉ EN 1646. — MORT EN 1723.


EUSTACHE LORSAY D. KNELLER P. J. GUILLAUME G.

Kneller est encore un de ces artistes qui, oublieux de leur patrie, sont allés chercher ailleurs les honneurs et la fortune. Comme le chevalier Lély, il passa la plus grande partie de sa vie en Angleterre. C'est là qu'est son œuvre, c'est là aussi qu'est son histoire. L'Allemagne n'a pas eu grand souci du peintre qui lui fut si peu fidèle, et parmi les écrivains allemands, il en est plus d'un qui ne semble pas connaître son nom.

Gottfried Kneller est né à Lubeck en 1646, et non en 1648, comme on l'a cru longtemps. On ne sait trop quelle figure son père faisait dans le monde, ou, du moins, trois indications contradictoires nous sont fournies par les biographes. Au dire d'Horace Walpole, le père de notre artiste, après avoir été longtemps attaché au service de la veuve de Gustave-Adolphe, se serait fixé à Lubeck, où il aurait professé l'architecture ; d'après Descamps, il était tout simplement « sous-clerc de paroisse » ; enfin, des critiques modernes croient savoir qu'il surveillait, en qualité d'inspecteur, l'exploitation des mines du comte de Mansfeld, et qu'il était le régisseur de ses biens. Le lecteur choisira. Au surplus, la question n'est pas d'un

intérêt capital. Ce qu'il importe de savoir et de dire, c'est que le père de Kneller prétendait donner à son fils une éducation libérale, et qu'il l'envoya à l'école de Leyde pour y apprendre la géométrie et tout ce qui se rattache à l'art de fortifier les villes — et de les démolir. Mais les enfants ont des caprices et souvent même des vocations. A peine arrivé à Leyde, Gottfried y entendit parler du grand peintre Rembrandt, qui avait, il est vrai, quitté son pays natal, mais qui en était à bon droit l'illustration la plus vantée. Il n'est pas inutile de rappeler que Gottfried avait un frère plus âgé que lui de trois ou quatre ans, et que ce frère, nommé Zacharie, étudiait la peinture dans l'atelier de Ferdinand Bol. Ce que faisait l'aîné, le cadet le voulut faire : il abandonna donc Leyde pour Amsterdam, et bientôt l'excellent peintre Bol compta un élève de plus.

C'est là du moins ce qu'on lit dans les livres. Nous sommes parfaitement disposé à le croire, bien que G. Kneller n'ait guère montré dans son œuvre la sincérité, l'amour de la nature qui caractérisent les méthodes hollandaises ; mais il est une autre assertion des biographes que nous ne saurions accepter aussi aisément. Ils veulent que Kneller ait eu pour maître, non-seulement Ferdinand Bol, mais encore Rembrandt lui-même. Si l'on songe que le grand peintre d'Amsterdam n'est mort qu'en 1669, on doit reconnaître que Kneller, âgé alors de vingt-trois ans, a pu le connaître et lui montrer ses premiers essais; mais à cette époque, Rembrandt était bien pauvre et bien oublié dans sa maison du Roosgracht, et quoiqu'il peignît encore, il ne formait guère d'élèves. Il est donc plus que douteux, à notre sens, que Kneller ait pu se dire le disciple de Rembrandt. Un critique, qui sait bien les choses de la Hollande, refuse absolument de croire à cette fable [1]. Et d'ailleurs, que reste-t-il de Rembrandt dans un portrait de Kneller? — Rien.

Après avoir terminé son apprentissage à Amsterdam, Gottfried revint à Lubeck. Il y peignit, dit-on, le tableau qu'on voit encore à la bibliothèque Sainte-Catherine, une de ces allégories dont il avait pu prendre le goût chez Ferdinand Bol, *la Jeunesse et la Vieillesse*. Nous ne connaissons pas cette peinture, et nous ne savons pas davantage ce que pouvait être une autre composition : *Tobie et l'Ange*, que Walpole rapporte à cette période de sa vie. Comme révélation de sa première manière, de son style hollandais, ces pages ne peuvent manquer d'être intéressantes.

Kneller ne paraît pas avoir fait un long séjour à Lubeck. Il partit pour l'Italie avec son frère. Walpole nous donne la date de ce voyage — 1672. Gottfried s'arrêta d'abord à Venise : il y fut bien accueilli ; et il y dessina, entre autres choses, un portrait du cardinal Bassadonna. De Venise, il alla à Rome. Quelques années après, Dryden, avec cette exagération familière aux poëtes, prétendait trouver dans le talent de Kneller un ressouvenir de ses études en Italie. Il est vrai que Kneller venait, en un portrait fameux, d'affubler Dryden d'une couronne de laurier : à flatteur, flatteur et demi.

A la suite de cette excursion, qui fut rapide et, on a le droit de le dire, peu féconde, Kneller traversa l'Allemagne. Il s'arrêta à Nuremberg « sans trouver de l'emploi », et à Hambourg, où il fut plus heureux. C'est là que, mieux informé de ses aptitudes, il limita son ambition à la peinture du portrait. Ses premiers ouvrages furent admirés, et, de plus, bien payés, détail qui, pour Kneller, n'était point oiseux. Il est vraisemblable qu'il visita alors la Flandre. Il y avait autrefois à la cathédrale d'Anvers, dans la chapelle des Pelletiers, un portrait du chanoine François de Cock, par Kneller. Ce portrait est aujourd'hui au Musée. François de Cock, qui fut chantre à Notre-Dame, amateur d'art et même un peu peintre, avait pris possession de son canonicat en 1662. Descamps a parlé de ce portrait dans son *Voyage du Brabant*, et il est curieux de rappeler ce qu'il en a dit. « Il est peint d'une manière large et ferme, écrit-il, mais bien faible de couleur, comme de la détrempe. » Le mot est singulier à noter, car, si Kneller conserva toujours son pinceau large et délibéré, il modifia son coloris au point de donner, non-seulement dans le brun, mais même dans le noir. Cette transformation marqua sa dernière manière, et elle s'accomplit d'assez bonne heure.

Kneller arriva à Londres en 1674. Le moment était bien choisi. Le chevalier Lély, qui avait été si longtemps comblé des faveurs royales, commençait à vieillir, et bientôt Charles II allait avoir besoin d'un

[1] W. Burger, *Musée d'Anvers* (1862), p. 123.

peintre. Kneller et son frère n'avaient pas quitté Lubeck sans prendre leurs précautions. Ils étaient recommandés à un marchand de Hambourg, M. Banks, établi à Londres depuis quelques années. Gottfried, accueilli en compatriote, fit les portraits du négociant et des membres de sa famille. Ces premières œuvres ayant appelé sur lui l'attention de M. Vernon, secrétaire du duc de Monmouth, ces deux personnages se firent peindre, et ce coup d'essai n'était pas malheureux pour Kneller, puisque le duc de Monmouth était, comme on le sait, le fils naturel de Charles II. Le roi, sollicité par le duc, consentit à mettre à l'épreuve le



PORTRAITS DE LORD WILSON ET DE SA SŒUR

talent du nouveau venu, et comme, par une coïncidence singulière, il avait déjà pris jour avec Lély, qui devait aussi faire son portrait, il imagina, pour économiser le temps et la peine, de poser à la fois devant les deux peintres. Son caprice fut obéi. Lély, en sa qualité de serviteur de la maison, choisit la meilleure place et la meilleure lumière; Kneller, qui n'avait pas le droit d'être exigeant, s'arrangea le mieux qu'il put, et chacun se mit à l'œuvre. Mais, en cette lutte mémorable, la fortune montra son caprice. A la fin de la séance, Charles II vit que Kneller avait, pour ainsi dire, achevé son portrait, tandis que celui de Lély était à peine ébauché. Les rois ne sont pas toujours de grands connaisseurs. Les honneurs de la journée furent pour Kneller. Lély se comporta d'ailleurs en gentleman : il loua beaucoup son jeune rival et rendit hautement

justice à son mérite. C'était vraiment ce qu'il avait de mieux à faire. Et pourtant, si nous avions aujourd'hui sous les yeux les deux portraits peints dans cette séance fameuse, où le prix fut gagné à la course, qui sait si nous ne réviserions pas l'arrêt du premier juge? En pareille matière, c'est le résultat qui importe et non le temps. Lély avait des qualités charmantes qui manquèrent toujours à Kneller. Quel portrait le peintre de Lubeck oserait-il mettre à côté de celui de la comtesse de Grammont, de lady Byron, ou de la première venue parmi celles qu'on a appelées les « beautés » de Windsor?

Le succès de Kneller n'en fut pas moins très-réel, et le chevalier Lély étant mort en 1680, il se trouva maître du terrain. Son règne dura plus de quarante ans. Les rois succédèrent aux rois, et Kneller garda jusqu'à la fin la faveur du prince; la mode changea pour tout le monde, excepté pour lui. Dans l'histoire des peintres, on connaît peu d'existences qui aient été à ce point comblées d'honneurs et de richesses. Décidément la fortune n'est pas la justice.

Kneller était déjà à Londres depuis dix ans lorsqu'il prit fantaisie à Charles II de posséder un portrait de son voisin Louis XIV. Il envoya son peintre à la cour de France. On retrouve dans un des salons de Hampton-Court une trace de ce voyage. C'est un dessin au crayon noir relevé de sanguine qui porte l'inscription suivante : *Louis the XIV drawn by the life at Versalles in the year* 1684 *by G. Kneller.* Ce croquis, d'une exécution rapide, et qui est plutôt une indication sommaire qu'un dessin véritable, n'est nullement à dédaigner. Il montre ce que Kneller aurait pu faire s'il n'avait pas cru déroger en suivant de près la nature, s'il avait consenti à être un portraitiste sincère.

Kneller ne paraît pas être resté plus de quelques mois à Paris. Lorsqu'il revint à Londres, Charles II venait de mourir (16 février 1685); mais le nouveau roi, Jacques II, lui continua sa protection. Dans le palais et hors du palais, Kneller garda sa haute clientèle. Il peignit les gens les plus qualifiés du royaume; il peignit aussi — et c'est là le véritable honneur de sa vie — les hommes les plus illustres du temps. Son portrait d'Isaac Newton est daté de 1689, et appartient au comte de Portsmouth. D'ordinaire, lorsque Kneller fait le portrait d'un écrivain ou d'un philosophe, il se contente de le peindre en buste : il réserve pour les gens de cour les dimensions héroïques et les allures de l'apothéose.

A ce point de vue, Kneller n'a pas été sans quelque prétention. Bien des fois, pendant ses voyages, au temps de sa jeunesse, il avait pu admirer les œuvres de Rubens; à Londres, il eut des occasions nouvelles d'étudier les grandes machines décoratives du glorieux peintre d'Anvers. Il lui suffisait d'entrer à Whitehall pour s'extasier devant le plafond de la salle du banquet. Il avait vu à Paris l'histoire mythologique de Marie de Médicis. Curieux de s'essayer dans la grande peinture, il peignit un plafond à Hanworth (Middlesex). Cette œuvre a péri dans un incendie. Comme type du talent de Kneller dans l'allégorie, il ne nous reste guère plus que le grand portrait triomphal de Guillaume III après son débarquement à Torbay (Hampton-Court). Monté sur un cheval blanc qui foule à ses pieds des trophées de guerre, le roi s'avance vêtu de l'armure des batailles ; dans le ciel, Mercure et la Paix portent son casque enguirlandé de lauriers, et l'Amour voltige auprès de lui. Dans la partie inférieure du tableau, sont groupés Neptune, qui a toujours sa place dans les allégories anglaises; l'Abondance, tenant une branche d'olivier, et Flore, répandant sur les pas du roi ses moissons fleuries. C'est une peinture tout à fait théâtrale : dans la pensée du peintre ambitieux, elle devait sans doute ressembler à un Rubens. Mais, pour un si grand effort, le résultat est médiocre : nous n'y pouvons guère voir qu'une machine prétentieuse, une amplification de rhétorique à la façon des maîtres de l'École de Versailles.

Toutefois une si grande dépense de zèle, un si pompeux étalage d'allégories méritaient une récompense : le 3 mars 1691, Guillaume III accorda à son peintre favori le titre de chevalier. Dès lors sir Godfroy Kneller n'eut plus rien à envier à Lély, sinon la délicatesse de son pinceau et cette grâce amoureuse qui, pour les portraits de femmes, avait presque consolé les Anglais de la mort de Van Dyck.

Mais Kneller avait d'autres soucis en tête. La question d'art n'était pas sa préoccupation première, l'excellence du résultat l'inquiétait peu. Jeune, il avait eu, en quittant la Hollande, une sorte de sincérité relative en même temps qu'une grande facilité de pinceau; en avançant dans la vie, il garda la rapidité de

l'exécution, un certain bonheur à saisir aisément l'à peu près d'une ressemblance; mais il devint extrêmement inégal, et il le fut au point de se tromper quelquefois, non pas un peu, mais tout à fait. Expliquant un jour son système, il disait, non sans esprit : « Les peintres d'histoire peignent les morts et ils meurent de faim;



PORTRAIT DE KEIGH DI FRYER.

je peins les vivants, et ils me font vivre. » Peindre les vivants, rien assurément n'est plus légitime; le portraitiste est, lui aussi, un historien; mais il ne l'est qu'à la condition d'apporter dans son œuvre une intention sérieuse, la volonté de prendre la nature sur le fait et de tout dire, comme Albert Durer et Holbein, ou l'art d'agrandir et d'idéaliser, comme les Italiens. Kneller n'était ni de la première religion ni de la seconde. Il mettait de l'arithmétique dans ses rêves et son inspiration subissait la loi d'un tarif sévèrement établi : quinze guinées pour une simple tête : vingt pour une tête avec une main; trente

pour un portrait en buste, et soixante pour un portrait en pied. Il est inutile d'ajouter que Kneller avait à sa solde de nombreux collaborateurs, presque tous bons ouvriers. Indépendamment de son frère Zacharie [1], il eut pour aides J. Bakker et J. Pieters, deux artistes flamands qui peignaient surtout les draperies, Jacques van der Roer, qu'il employait à des besognes analogues. Walpole mentionne aussi parmi les aides de Kneller un certain Henri Vergazon, — nous croyons ce nom quelque peu altéré, — qui peignait dans ses portraits des fonds et des paysages. Et lorsque de cette active usine il sortait quelques portraits mal venus, Kneller « avoit coutume de dire qu'ils étoient trop mauvais pour lui nuire et pour passer jamais à la postérité sous son nom [2]. »

Ici Kneller s'est trompé dans son calcul. Ainsi qu'on l'a pu voir à Manchester en 1857 et à Kensington en 1866, il existe plus d'une mauvaise peinture de lui; on ne fait aucune difficulté de les lui attribuer, et elles le compromettent. Ce qui nous intéresse dans un portrait, c'est une sorte d'accent véridique, un je ne sais quoi qui nous persuade que nous avons sous les yeux l'image exacte du personnage représenté. Mais Kneller est tout le contraire d'un portraitiste naïf. Rouquet le dit fort justement : « Il ne falloit pas exiger de lui des ressemblances trop fidèles. »

Et cependant quelles magnifiques occasions furent offertes à son pinceau! Que d'illustrations politiques, littéraires, mondaines, ont passé devant son objectif ! Peintre de la cour, il a vu poser devant lui Pierre le Grand (1698), tous les rois qui se succédèrent sur le trône d'Angleterre depuis son arrivée à Londres jusqu'à sa mort, l'empereur Charles VI, et des personnages qui tiennent dans l'histoire plus de place que des princes, tels que le duc de Marlborough, et les plus illustres figures de la cour. Il eut aussi le privilége de peindre les plus charmantes. Lély avait peint les « beautés » de Windsor; Kneller peignit pour Guillaume III les beautés de Hampton-Court : ses portraits égaient encore de leurs sourires les salons de la résidence royale. On y reconnaît la comtesse de Peterborough, lady Middleton, la comtesse de Ranelagh, miss Pitt, la duchesse de Saint-Albans, la comtesse d'Essex, la comtesse de Dorset, la duchesse de Grafton et la fière duchesse de Marlborough. Un portrait de la reine Mary, par le peintre Wissing, complétait ce gracieux *dizain*. Waagen déclare que les « beautés » de Hampton-Court sont « affectées, mais agréables. » Nous n'en dirons qu'un mot, c'est que si Pierre Lély les avait vues, il aurait été bien vengé.

Kneller eut une autre gloire : il fut le peintre des lettrés, des artistes, des gens d'esprit, et vraiment il a réussi quelquefois à nous conserver leur vivante image. Son portrait du sculpteur Grinling Gibbons est composé et arrangé comme un Rigaud. On connaît aussi ses effigies de Locke, du mathématicien Wallis, de l'architecte Christopher Wren et de Dryden, qui l'a emphatiquement célébré dans ses vers. Enfin Kneller a peint les poëtes, les journalistes, les spirituels causeurs qui, sous la reine Anne, faisaient partie du *Kit-Cat Club*.

Ici deux mots d'explication sont nécessaires. Il s'était formé à Londres, en 1703, une société littéraire et politique, composée, dit Walpole, des patriotes qui sauvèrent l'Angleterre, et dont les réunions périodiques avaient lieu dans King street, chez le *pastry-cook* Christopher Cat, qu'on appelait Kit-Cat pour aller plus vite. Kneller fit les portraits des membres du club, portraits vus en buste, comme le seraient ceux de gens assis à une table. On en parla beaucoup dans Londres, à ce point que, pendant tout le dix-huitième siècle, les portraits de cette dimension furent appelés des *Kit-Cat portraits*. Un descendant du libraire Tonson, M. W. B. Baker, possède aujourd'hui la plupart des portraits des membres du club. Il en avait envoyé quelques-uns à Manchester. Nous en avons relevé les dates : le William Congrève est de 1709; le Richard Steele est de 1714; les autres se rapportent à peu près à la même époque. Ces portraits ne sauraient d'ailleurs faire qu'un médiocre honneur au pinceau de Kneller. L'exécution en est à la fois lâchée et sans esprit. Sans doute l'artiste allemand commençait à vieillir; il ne se souvenait plus

[1] Zacharie Kneller, qui mourut à Londres en 1702, s'est fait connaître, en outre, par des tableaux de nature morte et par des aquarelles exécutées d'après les portraits de son frère. (V. Walpole, *Anecdotes of Painting*, II, p. 98.)

[2] Rouquet. l'*État des Arts en Angleterre*, 1755.

qu'au beau temps de sa jeunesse il avait connu Ferdinand Bol, — Rembrandt peut-être? — Il oubliait qu'à son arrivée à Londres il avait admiré Rubens. Pour la plupart, les portraits des associés du Kit-Cat Club et ceux qu'on peut dater de la même période sont noirs et tristes. Les puissances continuaient cependant à faire état du talent de Kneller : le 24 mai 1715, George Ier lui accordait le titre de baronnet. L'heureux peintre conserva jusqu'au bout sa bonne renommée, et nul ne sembla s'apercevoir qu'il méritait de moins en moins les applaudissements qui lui restaient fidèles. M. Vernon Harcourt avait exposé à Manchester un



PORTRAIT DU SCULPTEUR GIBBONS.

portrait d'Alexander Pope. Dire que c'est là une peinture passable, ce serait se montrer bien indulgent; l'œuvre est franchement mauvaise. Il est vrai que ce portrait est daté de 1722, l'année fâcheuse où Kneller fut atteint d'un mal que le docteur Mead, — le médecin de Watteau, — essaya vainement de guérir. L'artiste expira le 27 octobre 1723, chargé de gloire et de richesse. Le *Mercure* annonça sa mort comme il l'aurait fait pour celle d'un ministre. Kneller fut enterré à Whitton, et sa famille lui fit élever à Westminster un pompeux monument. Une inscription latine et des vers de Pope rappellent, avec d'impardonnables exagérations, quels furent les mérites du portraitiste grand seigneur.

Mais la critique ne s'est pas laissé intimider par cette menteuse épitaphe. Pour Mariette, Kneller est « un assez mauvais peintre; » pour Walpole, c'est un artiste inégal, qui sans doute avait reçu des dons heureux, mais qui en a fait parfois un triste usage. Plus récemment, comme Kneller avait été imprudemment comparé

à son prédécesseur, l'auteur des *Epochs of Painting*, M. Wornum, a pu dire avec raison qu'il était resté aussi loin de Lély que Lély lui-même avait été inférieur à Van Dyck. C'est là de la justice, mais elle vient bien tard. Qui donc en ce monde est chargé de la distribution du bonheur et de la gloire? Et comment se fait-il que, lorsque Kneller et ses pareils sont si bien traités de l'aveugle fortune, une si petite part de joie soit faite à tant de peintres sincères, à tant de maîtres amoureux de leur art?

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Anvers. — Portrait du chanoine François de Cock, grand chantre de la cathédrale. — Ce tableau provient de la chapelle des Pelletiers, à Notre-Dame.

Florence. — Le portrait de l'artiste.

Hampton-Court. — Portrait allégorique de Guillaume III; la duchesse de Saint-Alban ; la comtesse d'Essex ; la comtesse de Péterborough ; miss Pitt ; la comtesse de Ranelagh ; la duchesse de Grafton ; lady Middleton ; la comtesse de Dorset. L'amiral Russell ; la reine Mary, femme de Jacques II ; Louis XIV (dessin fait à Versailles en 1684) ; *Saint Jean* avec l'agneau ; Georges Ier ; l'empereur Charles VI ; la femme de George II, avec son fils William, duc de Cumberland ; George II (deux portraits) ; Guillaume, prince d'Orange, le duc de Gloucester, fils de la reine Anne ; Isaac Newton ; John Locke ; Pierre le Grand (1698). Dans ce portrait, les fonds sont peints par W. van de Velde ; gravé par Smith et exposé à Manchester en 1857.

British Museum. — Le prince William, duc de Gloucester (dessin aux trois crayons) ; le duc de Marlborough (idem).

Greenwich Hospital. — L'amiral G. Churchill ; le vice-amiral John Benbow ; George, duc de Cumberland ; sir Thomas Dilkes.

Royal Society. — Christophe Wren, tenant un plan de Saint-Paul ; John Evelyn.

Oxford. — Lord Crew, évêque de Durham ; le chevalier G. Mackenzie ; Guillaume III et la reine Mary ; Addison ; le docteur Aldrich ; Abraham Cowley ; le docteur Wallis ; Jacques, duc d'Ormond.

Les collections d'amateurs sont très-riches en portraits de Kneller. Il nous suffira de citer :

Chez le duc de Portland. — Guillaume III ; la reine Mary, sa femme ; Robert Harley, comte d'Oxford, dans son costume de *speaker* de la Chambre des Communes ; Elizabeth Percy, duchesse de Somerset ; H. Bentinck, comte de Portland ; Henrietta Cavendish Halles, comtesse d'Oxford, en habit de cheval (1714).

Chez le comte de Portsmouth. — Isaac Newton, signé, *G. Kneller, 1689*.

Chez le duc de Bedford — William, lord Russell ; le portrait de Kneller jeune.

Chez M. le Marquis de Bute. — Sir John Robinson.

Chez M. W. B. Baker. — Le lord chancelier Somers ; le libraire Jacob Tonson ; J. Vanbruch ; William Congrève (1709), J. Addison ; sir Richard Steele (1714) ; John Dryden (gravé par Edelinck).

Blenheim Palace. — La duchesse de Marlborough.

Collection du comte de Derby. — Charles Stanley ; Gottfried Kneller.

Collection de M. N. Barnardiston. — Sir Samuel Barnardiston, peint en juin 1700.

Collection du duc de Devonshire. — Un gentilhomme.

Collection du vicomte Galway. — Le sculpteur Grinling Gibbons.

Collection de M. Pepys Cockerell.—Jacques II ; Samuel Pepys.

Collection de M. H. Musgrave. — Abraham Simon, graveur en médailles.

Collection de M. Gibson Craig. — La duchesse de Marlborough.

Collection de sir Ph. de Malpas. — Le comte et la comtesse de Buckinghamshire.

Collection du comte de Harrington. — Le duc de Marlborough.

Collection du comte de Stanhope. — Le comte Stanhope.

Collection de sir Salysbury Trelawny. — Sir Jonathan Trelawny, évêque de Bristol ; Rebecca Hele, lady Trelawny.

Collection du comte de Tankerville. — Le juge Jeffreys.

Collection de M. Vernon Harcourt. — Le lord chancelier Harcourt ; Alexandre Pope (1722). Ce portrait a été gravé par G. White.

Collection du comte de Stafford et de Warrington. — Le duc de Marlborough.

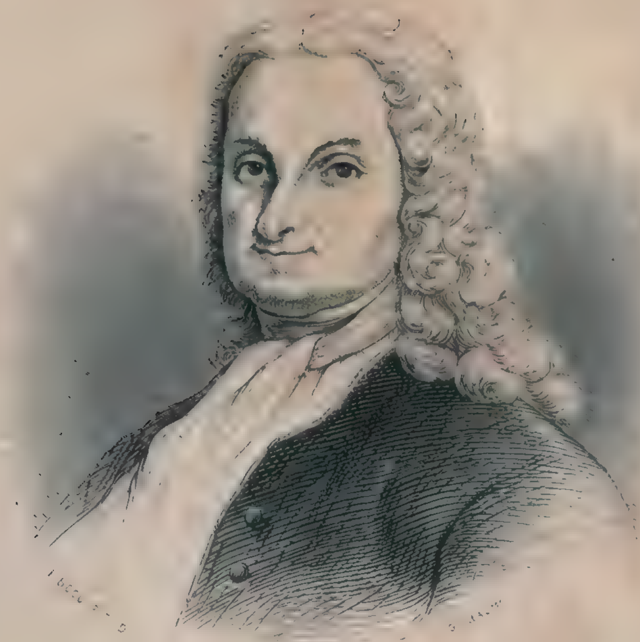
Collection du docteur Wellesley. — John Locke.

Plusieurs de ces portraits ont été exposés à Manchester en 1857 ou à Londres en 1866. (Voir le *Catalogue of the first Exhibition of national portraits on loan to the South Kensington Museum*).

Lubeck (Bibliothèque). — *La Jeunesse et la Vieillesse.*

Vienne. — *Une Dame en robe noire ; une Princesse en costume espagnol, avec un petit nègre ; un Personnage vêtu de noir et tenant une lettre.* Ce portrait est signé : *Gottfried Kneller fecit A° 1716.*

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



Ecole Allemande *Batailles, Portraits*

GEORGE-PHILIPPE RUGENDAS.

NÉ EN 1666. — MORT EN 1742.



L'historiographe Descamps, qui a raconté avec détail la vie de Rugendas, apprécie son talent d'une manière qui a toujours éveillé en nous une surprise extrême. Il reconnait chez lui « un génie abondant, et cependant sévère. » Que Rugendas ait eu cette facilité, parfois exubérante, qui appartient d'ordinaire aux maîtres des époques de décadence, c'est un fait trop évident pour qu'il nous prenne envie de le contester; mais qu'il ait laissé paraître, en son œuvre rapide et souvent si lâché, la moindre trace de sévérité, c'est ce que nous ne sommes nullement disposé à admettre. Qui sait si Descamps, subissant à son insu l'influence des sujets que Rugendas a traités le plus souvent, n'a pas considéré comme sérieuses des œuvres qui n'empruntent leur prétendue gravité qu'aux événements douloureux qu'elles racontent? Qui sait si l'honnête académicien de Rouen, homme simple et timoré, n'a pas eu peur des imaginations d'un peintre, qui, le pinceau à la main, a mis à mort tant de soldats et ensanglanté tant de champs de bataille?

Mais les temps sont bien changés. Rugendas n'effraye plus personne, et les plus naïfs savent aujourd'hui qu'il y a plus de fumée que de feu dans les mousquetades qu'échangent ses combattants. Il eut cependant de la vaillance et de l'ardeur, ce maître dont il ne faut pas trop médire. Oublions donc le mot de Descamps, et montrons, par l'examen de l'œuvre de Rugendas, que, s'il fut spirituel souvent, il ne fut jamais « sévère. »

George-Philippe Rugendas est né à Augsbourg, le 27 novembre 1666. C'était un assez triste moment pour les arts ; toutes les grandes écoles avaient déjà dit leur dernier mot, et la source des inventions originales étant pour un instant tarie, il ne restait plus aux nouveaux venus qu'à répéter les leçons des maîtres, ou à se tirer d'affaire par la magie de l'exécution, par le prestige de l'esprit. Le père de Rugendas, habile horloger, eut d'abord la pensée de diriger son fils vers l'étude de l'art qui avait fait sa fortune ; mais l'enfant se montra rebelle au désir de son père, qui, en homme intelligent, consentit à lui laisser toute liberté : il lui facilita bientôt les moyens d'apprendre le dessin et la gravure ; enfin, il le mit sous la conduite d'un peintre estimé alors, Isaac Fisches.

Les historiens n'ont pas fait grand bruit du talent de Fisches, et nos informations ne nous permettent pas de préciser une gloire qu'ils ont laissée à ce point dans le vague. Isaac peignait l'histoire et le portrait, et, pendant cinq ans, il donna à Rugendas des leçons que ce dernier sut mettre à profit. A ses conseils, il ajouta des exemples meilleurs encore, en mettant entre les mains de son élève des tableaux de Bourguignon et des peintures d'un artiste allemand, bien oublié aujourd'hui, Jean-Philippe Lembke, qui fut longtemps peintre du roi de Suède. C'est en étudiant ces œuvres que Rugendas apprit à peindre. Il perfectionna aussi son talent par la contemplation attentive des estampes de Pierre Molyn, celui qu'on a appelé le Tempesta. Ces planches, d'une publication encore récente, enflammèrent l'imagination du jeune Rugendas, qui, dès lors, ne rêva plus que chocs de cavalerie, forteresses prises d'assaut et villes incendiées.

Au moment où ces instincts militaires s'éveillaient en lui, et où, déjà sûr de vaincre, il essayait ses premiers combats, Rugendas fut arrêté dans son élan par une fâcheuse aventure. A la suite d'un accident, dont les causes sont restées inexpliquées, sa main droite endolorie refusa d'obéir à son caprice. Grand émoi dans la famille de Rugendas, qui commençait à croire à son talent ; profonde mélancolie au cœur du jeune artiste, qui, désespéré, renonça d'abord à tous ses rêves. Mais un puissant effort de volonté le tira de peine : par un travail longtemps répété, il habitua sa main gauche à tenir le pinceau, et il parvint à s'en servir avec une sûreté parfaite. Ayant ainsi triomphé de l'obstacle, il avait senti la confiance renaître en lui et il s'était remis au travail, lorsque, quelque temps après, la nature venant en aide aux efforts de l'art, sa main malade reprit tout à coup la force et la vie.

Dès lors, Rugendas, plus ardent que jamais, et ayant épuisé les ressources qu'Augsbourg présentait pour son éducation, songea à voir le monde et entreprit un long voyage. Il partit d'abord pour Vienne, et il eut cette bonne fortune d'y rencontrer un homme très-bien situé à la cour, Hoffmann, le graveur en médailles et en pierres fines. Rugendas trouva dans l'habile artiste un protecteur chaleureux. Il profita pendant deux ans de ses conseils et de son bienvaillant patronage ; et comme l'Italie souriait toujours à ses ambitions, il prit enfin congé de son ami, et, le 13 septembre 1692, il se mit en route pour Venise.

Rugendas avait alors vingt-six ans, et son esprit, mûri par de longues années d'un travail opiniâtre, était dans des dispositions excellentes pour goûter les grandes leçons qui se dégagent de l'œuvre des coloristes. Il était temps d'ailleurs qu'une modification se fît dans son talent. Jusque-là, Rugendas avait peint à l'allemande, je veux dire un peu lourdement. Venise affranchit son pinceau ; il y resta toute une année, étudiant, peut-être avec trop de distraction, les maîtres éternels qui avaient tant à lui enseigner, et fréquentant assidûment l'atelier d'un peintre secondaire, alors dans tout son succès, Molinari. Rugendas, nous le croyons, aurait pu choisir un meilleur guide. Improvisateur aux inventions inégales, Molinari peignait l'histoire dans un sentiment plus facile que sérieux. C'était d'ailleurs un maître bienveillant ; il prit Rugendas en affection, et bien que celui-ci fût encore inconnu, il le recommanda à de riches amateurs qui consentirent à mettre son talent à l'épreuve. Deux d'entre eux, Mardinelli et Pergonsi, lui firent faire

plusieurs tableaux. Ces premières œuvres eurent du succès, et les biographes assurent que si Rugendas eût consenti à demeurer plus longtemps à Venise, il y aurait conquis aisément une brillante renommée.

Mais le jeune artiste sentait bien qu'il lui restait encore quelque chose à apprendre, et, le 27 octobre 1693, il partit pour Rome, but véritable du voyage qu'il avait entrepris. A peine arrivé dans la ville des chefs-d'œuvre, il se mit ardemment au travail, étudiant à la fois les maîtres les plus divers, quoique plus particulièrement occupé des peintres de batailles, qui lui montraient le chemin du succès. Bourguignon était mort depuis longtemps déjà, mais ses tableaux, toujours très-goûtés, remplissaient les cabinets des



HALTE DE CAVALIERS.

curieux. Quant à Tempesta, il vivait encore, et il continuait à intéresser l'Italie, aussi bien par ses estampes que par le bruit de ses aventures, car, assassiner sa femme pour épouser sa maîtresse, ce n'est pas un moyen vulgaire de faire connaître son nom aux esprits romanesques, et il est triste d'avoir à dire que, pour ceux qui confondent la célébrité avec le scandale, un crime vaut autant qu'un bon tableau. En s'assimilant tous ces modèles, Rugendas parvint à se composer une manière qui n'eut jamais une originalité véritable, mais qui, par cela même qu'elle rappelait le goût des peintres alors à la mode, fut d'autant mieux comprise et appréciée des amateurs italiens. Rugendas s'était d'ailleurs affilié au groupe d'artistes dont les historiens parlent si souvent sous le nom de « bande académique. » Ses compatriotes, ou, pour mieux dire, les artistes du Nord qui formaient le noyau principal de cette bruyante confrérie, lui donnèrent tout d'abord le surnom de *Schild* (bouclier), allusion toute naturelle au genre de peinture qu'il avait adopté. Descamps fait entendre que durant le temps qu'il demeura avec ses camarades, Rugendas exécuta plus de dessins que de peintures. « On ne connaît de lui,

dit-il, que deux tableaux peints pendant son séjour à Rome, l'un pour Charles de Vogler, et l'autre pour M. Richter, gouverneur d'un jeune seigneur. » Nous croyons que Rugendas y travailla bien davantage, et nous en trouvons la preuve dans le nombre considérable de compositions militaires qu'il data de Rome, et qui, pour la plupart, ont été gravées ensuite par son fils Christian. Ainsi il ne s'agit pas d'un dessin, mais d'un véritable tableau dans ce *Champ de bataille* qu'il exécuta en 1693, et où l'on voit des officiers faisant enlever les cadavres des soldats tués dans la lutte. L'année 1694 paraît surtout avoir été bien employée par Rugendas. C'est alors qu'il peignit le *Choc de cavaliers*, que son fils a reproduit, et plusieurs autres épisodes de guerre, où ne manquent ni l'entrain ni la vie. C'est même là, croyons-nous, une des bonnes époques de son talent, car l'artiste, jeune encore, allie déjà une virilité précoce à l'impétueux élan des années heureuses.

Rugendas fût volontiers resté plus longtemps à Rome, mais la mort de son père, survenue en 1695, ne lui permit pas d'y demeurer davantage. Le vieil horloger avait laissé une veuve qui se trouvait bien seule dans sa petite maison d'Augsbourg, et qui avait d'ailleurs besoin d'un aide pour mettre un peu d'ordre dans ses affaires. Rugendas revint donc rejoindre sa mère, et dès le mois de juin, il était au travail. Ses compatriotes, qui avaient entendu parler de lui pendant son voyage en Italie, lui firent le plus chaleureux accueil. Augsbourg, la ville des banquiers et des riches orfévres, possédait alors plus d'un curieux intelligent. On lui demanda donc des tableaux, et, pour faire partager à quelqu'un les joies que paraissait lui promettre ce brillant début, il songea à se marier.

Rugendas n'était point ambitieux : convaincu que son pinceau était à lui seul une fortune, il épousa, en 1697, une jeune fille qui n'était pas riche, Anne-Barbe Haidt. Celle-ci lui donna trois fils, George-Philippe, Christian et Jérémias-Gottlob, qui devinrent plus tard les collaborateurs de leur père, et qui lui prêtèrent surtout leur concours dans ses grandes entreprises de gravure [1].

Car il paraît que Rugendas s'était trop hâté de croire aux premiers sourires de la bienvenue. Les connaisseurs d'Augsbourg, d'abord enchantés de ses tableaux, s'en lassèrent bientôt, ou du moins, lorsqu'ils lui eurent acheté quelques peintures, ils se déclarèrent satisfaits, et ne lui en demandèrent pas davantage. Descamps indique même que ces amateurs, agissant ici en véritables marchands, se liguèrent pour lui faire réduire le prix de ses ouvrages. Ces manœuvres déloyales découragèrent profondément le pauvre Rugendas, qui, troublé dans le calme exercice de son talent, se vit forcé de demander à un autre art les ressources que lui refusait la peinture. Il prit résolûment les outils du graveur, et dès lors il multiplia sur le cuivre les reproductions des sujets qu'il avait inventés jadis, ou des motifs que lui dictait sa fantaisie toujours féconde.

Il fut soutenu dans cette détermination par un intelligent marchand d'estampes, Jérémias Wolff, qui devint l'éditeur de toutes ses planches. Le premier recueil d'eaux-fortes que publia Rugendas parut en 1698, sous le titre de *Capricci*. Ce sont de fines gravures où l'on voit, ici un cavalier qui fait boire sa monture, là un voyageur qui s'arrête pour demander son chemin à un pâtre, sujets simples en eux-mêmes et toujours facilement trouvés, qui ne présenteraient au curieux qu'un intérêt secondaire, si l'eau-forte, le plus souvent légère et blonde, n'y ajoutait le charme d'une exécution spirituelle et libre. Les *Diversi pensieri*, qui parurent en 1699, montrèrent les mêmes qualités. Rugendas — on le voit par les titres qu'il donnait à ses recueils — se souvenait encore de l'Italie, et il semble qu'il en avait rapporté au fond du cœur un doux rayon de soleil. Mais les nuages du ciel allemand assombrirent bientôt sa fantaisie, et les œuvres auxquelles il attacha plus tard son nom eurent presque toujours moins de légèreté et de lumière.

Rugendas eut peut-être le tort d'abandonner la pratique exclusive de l'eau-forte pour s'essayer dans un procédé nouveau dont on parlait beaucoup alors, la gravure en manière noire. Nous ne voudrions pas médire

[1] Nagler a recueilli, sur les fils de Rugendas, quelques notes qu'il n'est pas sans intérêt de résumer ici. L'aîné, George-Philippe, né en 1701 et mort en 1774, est l'auteur d'une assez jolie eau-forte qui représente des animaux : il a fait aussi beaucoup de dessins à la plume. Le second, Christian, né en 1708, vécut jusqu'en 1781. Il était essentiellement graveur, et il a reproduit à profusion les compositions de son père. Le dernier, Jérémias-Gottlob, né en 1710 et mort en 1772, fut également associé à ce travail. Les Rugendas ont fait souche d'artistes, et un peintre de ce nom travaillait encore en Allemagne en 1826.

de l'Allemagne, mais il nous semble que les artistes de ce pays ont assez faiblement réussi dans ce genre, qui fit la renommée de tant de graveurs anglais. Rugendas y fut moins heureux que tout autre. Malgré des essais fréquemment répétés, il ne parvint jamais à se familiariser avec les difficultés de ce procédé; soit que ses planches aient été mal préparées, soit qu'on les ait tirées maladroitement, elles sont toujours confuses, baveuses et indécises dans le dessin comme dans l'effet.

Rugendas, toutefois, n'avait pas complétement abandonné la peinture. Les événements qui agitaient



PAQUIER D. RUGENDAS, P. LEGENGLE S.

BATAILLE.

l'Europe et le bruit des armes qui retentissait alors sur tant de champs de bataille ne pouvaient manquer d'arriver jusqu'à lui. Des rois, des princes, des généraux eurent plus d'une fois recours à son pinceau pour éterniser le souvenir de leurs victoires. Charles XII fut au nombre de ses plus constants protecteurs. Ce fut à sa demande que Rugendas peignit la *Bataille de Narwa* (1700), journée fameuse où le roi de Suède se trouva face à face avec Pierre le Grand. Le peintre d'Augsbourg fit aussi, vers la même époque, un portrait de Charles XII, qu'il a gravé lui-même à la manière noire, et qui représente l'ennemi du czar foulant aux pieds de son cheval un Cosaque vaincu, pendant qu'une Renommée, figure allemande et joufflue, descend du ciel pour poser sur son front la couronne des triomphateurs. Ce portrait est curieux : faiblement dessiné et plein d'emphase, il montre quel sentiment tudesque animait alors le pinceau de Rugendas, qui déjà oubliait trop l'Italie. Il est visible, d'ailleurs, que le loyal artiste avait épousé, dans la mesure de ses forces, les intérêts de son généreux

protecteur. Un des plus douloureux épisodes de sa vie fut le triste jour où, quelques années après, on lui demanda de représenter la bataille dans laquelle les troupes alliées de la Russie et de la Saxe, prêtant leur appui au roi de Danemark, pendant la campagne du Holstein, firent prisonnier le général suédois, Magnus Steinbock. Rugendas refusa d'abord, mais on insista, et sa famille entière, plus avide que reconnaissante, l'ayant supplié de ne pas laisser échapper un travail qui devait être honorablement rétribué, il céda à ses prières, et il entreprit le tableau qu'on lui demandait; mais l'honnête peintre ne l'acheva, nous dit-on, « qu'en versant des larmes. Il a regretté toute sa vie de l'avoir fait, tant il était attaché à la couronne de Suède, et surtout à la personne du roi. » Telle est du moins la légende dont les biographes se sont faits complaisamment l'écho. Mais il n'est pas prouvé que Rugendas ait conservé toujours ces extrêmes délicatesses. Charles XII vivait encore lorsqu'en 1716 l'artiste allemand se chargea de peindre, à la demande du roi de Danemark Frédéric IV, la représentation du siége de Wismar, où les troupes suédoises se conduisirent sans doute vaillamment, mais où l'honneur de l'entreprise demeura pourtant au général danois Dewiz.

Quoi qu'il en soit, les occasions de se produire dans la peinture des scènes historiques ne manquaient pas à Rugendas. Le siége et la prise d'Augsbourg par les Français, en 1703, lui offrirent une nouvelle occasion d'étudier, pour ainsi dire, sur le vif et d'après nature, les douloureuses péripéties de la guerre. Rugendas n'avait encore vu de batailles que dans les tableaux de Jacques Courtois et dans les estampes de Tempesta; il put apprendre, en assistant à la prise de sa ville natale, comment on investit une place, comment on ouvre la tranchée, et comment on donne l'assaut. Rugendas, demeurant calme au milieu de ces tristes scènes, fit alors de nombreux dessins qu'il utilisa plus tard : il a raconté, dans six estampes gravées très-finement à l'eau-forte, l'histoire du siége d'Augsbourg, et ces planches, où l'accent de la vérité est d'ailleurs visible, doivent être mises au nombre de ses œuvres les mieux réussies.

Lorsque le calme se fut un peu rétabli en Allemagne, les arts, un instant délaissés, parurent vouloir reprendre faveur. Il se forma partout des académies; Augsbourg n'était pas une ville assez importante pour avoir la sienne; mais l'éditeur de Rugendas, Jérémie Wolff, imagina qu'il serait possible d'y créer au moins une école publique pour l'enseignement du dessin. Il parvint à gagner à sa cause les magistrats de la ville, et, grâce à lui, l'école d'Augsbourg fut fondée en 1710. Rugendas en fut le premier directeur.

Les biographes ont oublié de nous dire quels émoluments lui furent alloués pour la direction de l'école, mais nous devons supposer qu'ils n'étaient pas très-considérables, car, pendant une longue période, de 1719 à 1735, nous voyons Rugendas délaisser presque complétement la peinture, et se livrer, avec une fiévreuse activité, à la production, nous n'osons dire au commerce des estampes. La prise d'Augsbourg l'avait-elle ruiné?... on peut le supposer; et l'on sait, d'autre part, que les désordres d'un de ses enfants avaient fort compromis ses affaires. La gravure fut chargée de réparer les brèches que tant de circonstances mauvaises avaient faites à la fortune de Rugendas. Dans les nombreuses planches qu'il a publiées alors, il a représenté les sujets les plus familiers à son talent, des batailles, des escarmouches de cavalerie, et quelquefois aussi des scènes de manége, des foires, des marchés aux chevaux, car il avait fait du cheval une étude particulière, et l'on a remarqué avec raison qu'il dessinait ce noble animal avec une savante exactitude [1]. Rugendas publia en outre quelques estampes qui n'ont pas un caractère d'art assez prononcé pour que l'histoire les ait mentionnées, et il grava, avec l'aide de ses fils, un certain nombre de thèses qui, nous aimons à le croire, lui rapportaient quelque profit, mais qui n'ont rien ajouté à la réputation qu'il s'était acquise.

L'œuvre de Rugendas contient quatre planches, qui représentent des chocs de cavalerie ou des sujets analogues, et qui, datées de 1735, prouvent avec une déplorable évidence, que son talent à cette époque était presque complétement fourvoyé. Évidemment, ses yeux se perdent, son esprit l'abandonne. On assure cependant qu'il fit encore, aux dernières années de sa vie, quelques peintures dont il se déclara satisfait. Quoi qu'il en soit, plusieurs attaques d'apoplexie vinrent interrompre les rêves recommencés du vieillard,

[1] *Abrégé de la Vie des Peintres dont les tableaux composent la Galerie électorale de Dresde*, 1782, p. 269.

Rugendas mourut à Augsbourg, le 10 mai 1742, d'après les biographes, ou le 9, s'il en faut croire l'inscription qui figure au bas de son portrait.

Rugendas, prévoyant que la critique de l'avenir essayerait plus tard de juger son œuvre, a pris soin de caractériser lui-même les diverses phases de son talent. Il se reconnaissait trois manières : « Mes premiers tableaux, disait-il, séduisent par la couleur et les touches de goût ; le dessin en est médiocre. Dans le second âge, je me suis attaché à la nature ; j'ai négligé la couleur. Pendant la troisième et dernière période, je me suis livré à la justesse des expressions, des positions et des mouvements vifs et légers. Cette chaleur est



CHOC DE CAVALIERS.

répandue dans la couleur même. » Et Descamps, qui nous a conservé cette appréciation, où Rugendas semble plutôt se souvenir de son effort que de son résultat, ajoute : « Tout ce qu'il a peint depuis 1709 jusqu'en 1716 est du dernier et bon temps. »

Il y aurait beaucoup à dire sur ce jugement. Mais les tableaux datés que nous avons vus de la main de Rugendas sont en trop petit nombre pour qu'il nous soit possible de discuter avec une précision parfaite, les caractères distinctifs des trois manières du maître. Ce qu'il nous importe de faire remarquer, c'est que Rugendas s'appréciant lui-même avec une complaisance bien pardonnable à un homme qui avait obtenu des succès très-réels, a parlé de tous ses mérites, sans afficher la moindre prétention à la « sévérité. » Ce don lui fut en effet refusé : son pinceau est libre, aventureux, peu soucieux du dessin, et d'ordinaire assez indifférent à l'expression des sentiments humains. Sa couleur, qu'il a trop vantée, est souvent lourde et monotone ; enfin, il y a dans son œuvre plus de laisser-aller que de réflexion, plus de savoir faire que de conscience. Et cependant, Rugendas était d'Augsbourg, la ville au patient génie qui a donné au monde le grand Holbein.

Mais l'esprit de l'Allemagne s'était profondément altéré depuis le seizième siècle, et ses peintres, entraînés par l'exemple de la décadence italienne, avaient désappris les graves méthodes d'autrefois. Qui ne sait, d'ailleurs, que, parmi les influences qui agissent sur l'artiste, il faut tenir moins de compte de celle du climat que de celle du temps?

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Les graveurs allemands ont reproduit un assez grand nombre de compositions militaires de Rugendas; mais, à vrai dire, ce maître n'a été fidèlement traduit que par lui-même. Sans doute, les estampes qu'il a faites à la manière noire sont d'ordinaire lourdes et confuses, mais il s'est servi savamment de la pointe, et c'est dans ses eaux-fortes qu'il faut étudier son talent Nous avons déjà dit quels en sont les mérites : les amateurs connaissent d'ailleurs les *Capricci* (Augsbourg, 1698), les *Diversi Pensieri* (1699), les six planches relatives à l'histoire du siége d'Augsbourg, et tant d'autres pièces que Nagler a consciencieusement décrites.

Les œuvres de Rugendas ont été gravées par son fils Christian et par Conrad Bodenehr, Martin Engelbrecht, Jacob Kleinschmid, Balthazar Probst, André Friderich, etc.

La plupart des peintures de Rugendas sont restées en Allemagne, et c'est à Berlin, à Dresde et à Vienne que les curieux doivent les étudier. Descamps rapporte cependant qu'un marchand d'Augsbourg lui acheta un jour cinquante tableaux, qu'il porta à Paris, et il nous apprend, en outre, qu'au moment où il écrivait le quatrième volume de la *Vie des Peintres*, c'est-à-dire en 1764, un amateur de Rouen, M. Brochant, auditeur en la Chambre des comptes de Paris, possédait deux compositions importantes de Rugendas. On voyait, dans la première, un trésorier d'armée payant des soldats qui défilent devant lui, et dans l'autre, le siége d'une ville fortifiée. L'artiste d'Augsbourg avait aussi envoyé une de ses peintures à M. Hoffmann, de Lyon.

Que sont devenus ces tableaux? Il serait bien difficile de le dire aujourd'hui. Le Louvre ne possède aucune œuvre de Rugendas, et ses productions sont assez rares dans les collections publiques dont nous avons feuilleté le catalogue.

Musée d'Avignon. *Préparatifs d'une bataille.* — La première ligne paraît être aux prises avec l'ennemi. A droite, un groupe d'officiers fait défiler l'artillerie : l'un deux frappe du bâton un soldat qui a quitté son rang.

Champ de bataille. — L'action est terminée. L'ennemi est poursuivi; il a laissé la plaine jonchée de morts, que des soldats sont occupés à enterrer.

Ces deux tableaux ont été acquis à la vente Deleutre, en 1832 (Voyez, sur ces peintures, les *Musées de Province*, de M. le comte Clément de Ris, t. II, p. 146).

Musée de Nantes. *Prise d'une ville fortifiée.* — Le pendant du tableau précédent.

Musée de Berlin. *Une Bataille.* — Un groupe d'officiers occupe le premier plan. Au pied d'un arbre est un soldat blessé auquel un moine montre le crucifix. Ce tableau porte les initiales du maître : G. P R.

Un Campement. Assis sur un tonneau, un soldat joue de la trompette et fait danser deux ours. D'autres militaires boivent autour d'une table.

Musée de Copenhague. *Le Siége de Wismar, en 1716.* — La ville de Wismar, la dernière place restée fidèle à Charles XII, dans les provinces allemandes qu'il avait conquises, est assiégée par le général danois Dewiz. Sur le devant du tableau, on voit des soldats occupés à monter des canons et à préparer des fascines. Ils sont entourés de cavalerie. A droite, s'élève une colline avec des degrés préparés pour recevoir l'artillerie. Un peu plus loin s'étendent les lignes de circonvallation; au fond, la ville et la mer.

Cette peinture, commandée à Rugendas par le roi Frédéric IV, est, dit-on, d'une couleur transparente et légère, et d'une exécution pleine de délicatesse et d'esprit.

Musée de Dresde. *Un Champ de bataille.* — A gauche, un prêtre montre le crucifix à un mourant.

Musée de Stockholm. — *Des Cavaliers dans un paysage.* — *Une Bataille.*

Musée de Vienne. *Une Bataille.* — Sur le premier plan, un officier et des paysans agenouillés devant lui. Ce tableau est signé *G.-P. Rvgendas fec.*

Une autre *Bataille.* — On voit, sur le devant, des blessés et un convoi de chariots militaires. Au fond, un combat.

Angleterre. Galerie d'Hampton-Court. — Huit sujets militaires. Ces tableaux, qui représentent des batailles empruntées à l'histoire des Pays-Bas, ont figuré jusqu'en 1832 dans la salle des gardes, à Windsor.

Dans la description du cabinet du prince de Ligne, qu'il a publiée en 1804, Bartsch mentionne deux dessins de Rugendas : *Un cheval vu de profil* (encre de Chine), et un *Homme nu portant un coup de sabre de ses deux bras élevés* (dessin à la plume lavé au bistre. 1706).

Les catalogues de ventes que nous avons consultés ne nous ont rien révélé d'intéressant sur le prix des tableaux de Rugendas, et nous n'avons trouvé que l'indication d'une œuvre de son fils aîné, George Philippe.

Vente du comte Thibaudeau (1857). *Un Cavalier buvant à une fontaine.* — Dessin à la plume et lavé d'encre de Chine, signé *G.-P. Rugendas junior.*

IMP. POITEVIN. RUE DAMIETTE. 2.



École Allemande. *Portraits, Têtes de fantaisie.*

BALTHAZAR DENNER

NÉ EN 1685. — MORT EN 1749.



Mariette, qui a si souvent protesté contre les engouements de la mode, nous a laissé à propos de Denner quelques lignes qu'on ne s'étonnera pas de retrouver au début de cette biographie. Ce maître, écrit-il, « a joui jusqu'à la fin de sa vie d'une grande réputation, et ses tableaux ont continué d'être payés au poids de l'or ; mais par qui ? par des rois et des hommes riches et puissants, à qui les singularités en imposent, et qui s'amusent volontiers à de semblables minuties. » La phrase n'est aimable, ni pour Denner, dont la renommée était restée jusque-là à l'abri de toute discussion, ni pour les amateurs qui se disputaient ses tableaux. La justice nous oblige à dire que la critique moderne a donné raison aux sévérités de Mariette.

Balthazar Denner n'est-il qu'un peintre « de singularités et de minuties ? » Peut-être. C'est, en tout cas, un peintre dévoyé qui n'a rien à voir avec le grand art et dont la patience puérile et maladive aurait indigné Titien et Velazquez, Van Dyck et Rembrandt. Il est juste de rappeler à sa décharge qu'il est venu au monde en un temps où la peinture était déjà fort mal en point, et qu'il ne reçut jamais que d'insuffisantes leçons. Né à

Hambourg le 15 novembre 1685, il passa son enfance à copier des gravures, et il les copiait trait pour trait et petitement. Il fréquenta ensuite, à Altona, l'atelier d'un peintre ignoré, que Hagedorn et Nagler appellent Amama, et qui faisait profession de peindre à l'aquarelle des oiseaux et des fleurs. Denner travailla en outre, à Dantzig, chez un maître plus obscur encore, puisque les biographes ne nous disent même pas son nom. Mais la famille de Balthazar n'étant nullement édifiée sur ses progrès et doutant de son avenir, l'obligea à abandonner la peinture : en 1701, à seize ans, on le plaça dans le comptoir d'un de ses oncles, négociant à Hambourg.

Denner s'arma de courage, et déjà il passait pour un assez bon comptable, lorsque, pour terminer son instruction commerciale, on l'envoya à Berlin (1707). Berlin n'était ni Florence, ni Amsterdam; mais on y faisait autre chose que des chiffres : Denner y vit des tableaux, il obtint de les copier, et bientôt il sentit se réveiller son beau zèle pour la peinture. Il ne tarda pas à dire adieu aux affaires, et, en 1709, il embrassa la vie d'artiste avec ses hasards et ses aventures.

Au temps de ses débuts, Denner fut essentiellement miniaturiste, et, disons-le, il garda jusqu'à la fin quelque chose de ses habitudes premières. Placé en face de la nature, il en sentait peu l'harmonie et l'ensemble; mais de quel œil perçant il voyait le détail! de quelle main patiente il l'exprimait! Les miniatures de Denner nous sont inconnues, et nous ne sommes guère mieux informé en ce qui touche ses dessins. On dit toutefois qu'il était habile au maniement du crayon. Hagedorn prétend avoir « vu de ses dessins à la mine de plomb d'une légèreté et d'une finesse admirables. » Et le même écrivain ajoute : « Il donnoit quelquefois dans des sujets inanimés et peignoit les fruits et les fleurs avec cette légèreté et avec ces agréables nuances qui rendent jusqu'à l'effet de la rosée. »

Mais c'est dans le portrait que Balthazar Denner devait rencontrer ses meilleures fortunes. Il était encore assez nouveau dans l'art lorsqu'il peignit en miniature le duc Chrétien-Auguste, administrateur de Holstein-Gottorp, et la princesse sa sœur. Ces deux portraits ayant tout à fait réussi, Denner fut appelé à Gottorp, et c'est là que, s'enhardissant jusqu'à composer, il groupa dans un même tableau vingt et un membres de la famille du prince régnant. Pour un miniaturiste, ce n'était pas montrer une médiocre audace. Ce tableau existe encore; Waagen le cite comme une des œuvres capitales de l'artiste hambourgeois.

Dès lors commença pour Denner une vie d'activité et de voyage. Bien qu'il se fût marié en 1712, il mena une existence fort errante, emmenant avec lui dans ses pérégrinations la jeune femme qu'il avait associée à sa fortune. En 1715, il fit un premier séjour à Londres ; deux ans après, le roi de Danemark, Frédérick IV, l'appela à sa cour : Denner resta près d'un an à Copenhague, et après avoir travaillé quelque temps dans le Hanovre, il se dirigea, pour la seconde fois, vers l'Angleterre (1721).

Denner emportait avec lui un tableau inachevé auquel il attachait un très-grand prix. C'était une tête de vieille femme : il en voulait faire son chef-d'œuvre; car, il faut le dire, au risque d'étonner le lecteur, Denner avait un idéal. Après avoir peint un roi, un prince, un grand seigneur, il revenait à son rêve. Italien, il aurait cherché la beauté; Hollandais, il aurait poursuivi le caractère; mais sa préoccupation était ailleurs : par un choix singulier, il avait voué son pinceau à la représentation de la vieillesse, non de cette vieillesse héroïque où le poëte salue le soir d'un beau jour, mais de cette déchéance vulgaire qui s'appelle la décrépitude et qui accumule sur un masque amaigri les rides, les taches, les meurtrissures du combat. C'est dans ce goût, si le mot goût avait ici une signification, que Denner avait compris la *Tête de Vieille Femme* qu'il emportait avec lui en Angleterre. En passant à Rotterdam, il montra à quelques curieux l'œuvre commencée. Aussitôt le vertige de l'admiration entraîna tous les esprits, ceux-là surtout qui, comme dit Mariette, se complaisent aux minuties. C'est cette *Tête de Vieille* que Denner termina à Londres, et qui, achetée plus tard par l'empereur Charles VI, est aujourd'hui au musée de Vienne. Il ne la paya pas moins de 5,875 florins. Dès qu'il l'eut reçue, il l'enferma dans une armoire dont il gardait la clef sur lui. Il ne montrait cette merveille qu'aux privilégiés. Qu'eût-il fait de plus pour un Raphaël?

Il n'est pas absolument certain que Denner ait eu un grand succès à Londres. Walpole assure qu'il était plus fait pour inspirer l'étonnement que l'admiration, et il ajoute que George Ier l'ayant chargé de peindre

le portrait de deux dames de la cour, Denner y réussit si mal qu'il perdit la faveur du roi. Comment aurait-il pu exprimer la grâce d'un frais visage, lui qui n'a jamais compris que les rides et les cheveux gris? Aussi Denner fit-il à Londres très-peu de portraits. Celui du musicien Handel est presque le seul qu'on puisse rapporter à cette période de sa vie. Il revint donc à ses têtes de fantaisie, à son idéal de laideur sénile. Trois œuvres, au moins, datent de son séjour en Angleterre : la *Vieille Femme* du Louvre (1724); une autre *Tête de Vieille* (collection de M. Everett), et le *Vieillard aux longs cheveux* que possède le musée de Vienne.



PORTRAIT DE FEMME (Musée du Louvre).

Admire qui voudra ces prodiges! De pareilles œuvres intéressent comme peuvent le faire les efforts d'une volonté ardemment appliquée à un travail mécanique ; elles sont en dehors de notre art, et de tous les arts. Sous cette réserve, le portrait de femme du musée du Louvre est un des morceaux les plus singuliers de Denner. Le coloris en est fort désagréable, et l'exécution est irritante au possible. Nous n'y voyons que le résultat curieux d'une patience que rien ne lasse. Notons, pour caractériser la manière du peintre, que, contrairement à ce qu'on pourrait croire, le procédé de Denner n'est nullement sec. Il travaille sa peinture comme une pâte amollie et fondante. Et c'est peut-être pour cela, et aussi à cause de leur laideur vulgaire, que toutes ces vieilles têtes ridées sont d'un aspect si peu avenant. Ainsi qu'on l'a remarqué, elles ont la réalité niaise des figures de cire et leur inquiétante vraisemblance.

Denner quitta Londres en 1728 ; mais bien qu'il eût peut-être fait le rêve de demeurer désormais tranquille, avec sa femme et ses enfants, dans sa petite maison de Hambourg, le repos ne lui fut pas permis. Nous le retrouvons tour à tour à Dresde, où il peint le roi de Pologne, à Amsterdam, à Brunswick, à Altona (1734). C'est là qu'il eut l'honneur de voir poser devant lui le roi de Danemark, Christian VI. D'autres travaux, d'autres voyages occupèrent les dernières années de la vie de Denner. Tous les souverains du Nord l'aimaient, et tous les princes. Quoiqu'il commençât à vieillir, il lui fallut se rendre à Kiel, où il peignit par deux fois le duc de Holstein-Gottorp. Il fit aussi les portraits du roi de Suède et du duc de Ploen, et il se proposait d'aller se fixer à Brunswick, lorsqu'il mourut à Rostock, en 1749.

Ceux-là mêmes qui ont parlé de Denner avec le plus de sympathie lui font un grave reproche : ils avouent qu'il dessinait mal, toutes les fois du moins qu'il essayait d'inventer. « Il composoit sans goût, sans principes, dit Descamps; ses draperies sont médiocres, sans forme de plis et sans vérité. » Mariette ajoute que Denner « ne sait pas mettre une figure ensemble, et, pour ce qui regarde son pinceau, le travail en est si fin qu'il échappe aux yeux les plus perçants. Il exprime de la chair la moindre ride; le plus petit poil, le pore le plus imperceptible et le moins ouvert sont rendus dans un si grand détail, qu'on est sûr qu'aucun de ceux que la nature a offerts n'a été obmis. » Et, cependant, il paraît que Denner n'a pas toujours été le « finisseur » acharné qui a le privilége d'irriter les critiques. Il eut parfois, en ses bons jours, un faire plus large et plus intelligent. Descamps va jusqu'à dire qu'il « a fait des portraits dans la manière de Rembrandt, à s'y méprendre, tels que le sien et celui de sa femme. » Nous avons toutes les peines du monde à en croire l'indulgent biographe. Waagen prétend cependant avoir vu des Denner d'une exécution moins minutieuse que ceux qu'on rencontre d'ordinaire dans les musées.

Il reste un ancien témoignage de l'admiration un peu fourvoyée que le peintre de Hambourg inspira à ses contemporains. C'est une médaille qui fut frappée en son honneur par le graveur Koch, à la prière d'un amateur passionné, M. Weichmann, conseiller à la cour du duc de Brunswick. La légende qui entoure le buste de l'artiste est ainsi conçue : *Balth. Denner Hamb. pict. in suo genere unicus.* « Unique » est vraiment fort bien trouvé. Le mot est juste et consolant. Il n'est pas mauvais, pour la gloire de la peinture, que de pareils maîtres soient rares.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

MUSÉE DU LOUVRE. — *Portrait de Femme*, signé : *Denner fec. 1724, London.* — Tableau acheté en 1852 à la vente du comte de Morny et payé 18,900 francs.

HAMPTON-COURT. — *La Jeunesse*; *la Vieillesse*.

COLLECTION DE M. WOMBWELL. — *Un Homme en bonnet fourré.*

COLLECTION DU COMTE DE SHREWSBURY, A ALTON TOWERS. — Portraits d'un Homme et de sa Femme.

COLLECTION DU COMTE AMHERST. — *Portrait de Handel.*

COLLECTION DE M. EVERETT. — *Une Vieille Femme* (1726).

COLLECTION DE M. F. EDWARDS. — *Un Vieillard.*

BERLIN. — *Un Homme coiffé d'une perruque.* — *Un Vieillard.*

COPENHAGUE. — *Le Vieux Docteur.*

DRESDE. — *Saint Jérôme.* — Ce tableau porte, avec la date 1731, un monogramme formé des lettres *B* et *D* enlacées. — *Un Vieillard en habit brun*, signé *Denner fe.* 1731. — *Une Vieille Femme* coiffée d'une étoffe violette (1737). — *Vieille Femme* la tête couverte d'une draperie blanche. — *Une Jeune Fille* avec des fleurs d'oranger dans les cheveux. — *Un Vieillard.* — *Un Homme à cheveux gris.* — *Une Femme âgée.* — *Une Femme* en bonnet vert.

HAMBOURG. — Une série de portraits à l'aquarelle.

MUNICH. — Buste d'nn *Vieillard vêtu de fourrures.* — *Une Vieille Femme* coiffée d'un bonnet blanc.

ROTTERDAM. — *Une Tete de Femme* avec une coiffure bleue.

SAINT-PÉTERSBOURG. — *Un Vieillard à barbe blanche.* — *Un Vieillard tenant une tête de mort.* — *Trois Têtes de vieilles Femmes.*

VIENNE. — *Un Vieillard* avec de longs cheveux gris, signé : *Denner fect. 1726.*

Une Vieille Femme vêtue d'une robe de soie orange garnie de fourrures. (C'est le tableau que l'empereur Charles VI considérait comme un des plus précieux de sa collection.)

VENTE TRONCHIN DES DÉLICES (1801). — Le portrait de Denner tenant une palette et des pinceaux. 500 francs.

VENTE DU COMTE DE MORNY (1852). — *Portrait de Femme.* 18,900 francs. C'est le tableau du Louvre.

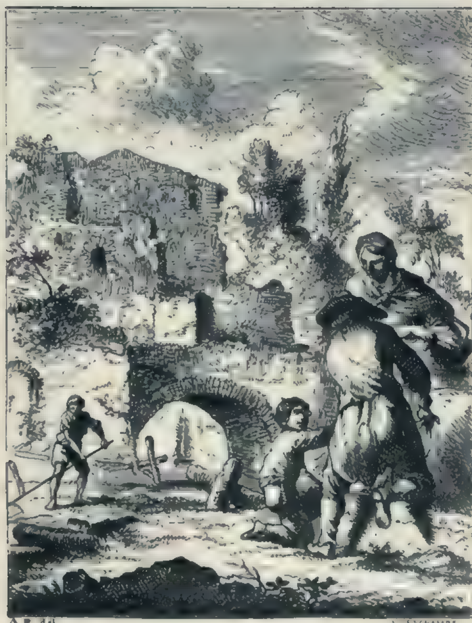
PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4



École Allemande. *Paysages, Bambochades.*

FRANÇOIS DE PAULA FERG [1]

NÉ EN 1689. — MORT EN 1740.



« Vous n'ignorez pas, Monsieur, écrit Hagedorn, dans sa *Lettre à un amateur de la peinture*, les talents de ce fameux peintre pour représenter des figures en petit, des guinguettes flamandes ou une multitude de monde occupée à regarder un charlatan monté sur son théâtre. Tantôt le peintre vous représentait, comme vous l'aurez remarqué dans des morceaux de ce cabinet, quelque architecture en ruine, le marbre blanc et ses crevasses exprimés avec une finesse extrême, tantôt une pyramide et quelque mur qui l'environne, avec une porte percée en arcade : ici une fontaine entourée de muletiers qui y mènent leurs mulets et leurs chevaux à l'abreuvoir, l'un rétif ou ruant, l'autre avançant doucement avec une villageoise montée dessus, qui serre son

[1] On ne connaît pas de portrait de ce maître. L'authenticité de celui qui fut gravé en 1767 par J.-F. Bause est contestée, quoiqu'il porte : *Franciscus Ferg, se ipse pinxit Dresdae.*

enfant entre les bras, et s'entretient familièrement avec ses compagnons de voyage : là, dans un coin, sur le devant du tableau, un jeune berger jasant avec sa bergère, qui abandonne ses moutons à leur propre conduite ou à celle d'un petit espiègle qui tourmente son chien; et tout comme si les fâcheux devaient se trouver partout, même en peinture, les amants du village sont interrompus par un passant, qui, du geste, paraît leur demander son chemin. »

D'après cette description animée et vivante, on peut se faire une idée juste du talent et de la manière de François de Paula Ferg, habile peintre, assez peu connu en France, mais fort estimé en Allemagne. Il naquit à Vienne le 2 mai 1689, et y reçut l'éducation ordinaire des colléges. Il avait presque achevé ses études quand son père, Pancrace Ferg, peintre médiocre, le mit entre les mains d'un de ses confrères, nommé Baschneber, à Wienerish-Neustadt. Le choix du père ne tourna guère à l'avantage du fils, et ce fut un miracle que la vocation naissante de François de Paula ne fût pas entièrement étouffée, car il se trouva que son maître n'était qu'un barbouilleur qui l'employait aux ouvrages les plus grossiers et lui apprenait à peinturer plutôt qu'à peindre. Ferg passa ou plutôt perdit quatre ans chez le peintre de Neustadt; mais son père, ouvrant enfin les yeux, le rappela. Il est rare que l'éducation des artistes n'ait pas été entravée ou faussée par leurs parents. Quoique peintre lui-même, Pancrace Ferg prit au rebours les dispositions naturelles de son fils, et le destina à peindre des sujets d'histoire en grand. C'était précisément tout l'opposé des inclinations et des aptitudes de François de Paula. Celui-ci était porté de préférence pour les sujets familiers et les petites figures. L'étude qui lui plaisait le plus était celle des estampes de Callot et de Sébastien Leclerc, qui lui inspira par-dessus le marché le goût de la gravure à l'eau forte, où il devait se distinguer; mais comme il s'agissait de peindre, il entra chez un maître connu à Vienne par son talent à faire les figures en petit, nommé Hans Graf, et dont l'influence sur son nouvel élève fut décisive.

Hans Graf réussissait fort bien dans les morceaux de caprice. Il représentait à merveille de grandes foires dans de petits tableaux; il savait peupler une place publique et y exprimer le grouillement de la foule. Quelquefois il se plaisait à introduire au milieu d'une basse-cour remplie de volaille, maquignons, chevaux et bêtes de somme. Le paysage n'était chez lui le plus souvent qu'accessoire. Aussi Ferg, qui aimait beaucoup cette partie, et ne la considérait point comme secondaire dans le genre qu'il voulait adopter, alla trouver un des plus fameux paysagistes de l'Allemagne, Joseph Orient, le prit pour maître, et afin de mieux profiter de ses leçons, il se logea chez lui. On ne pouvait être à meilleure école. Joseph Orient joignait à un vif sentiment de la nature une intention de poésie qui le rapprochait quelquefois d'Herman Zaft-Leven, et un penchant pour le style, qui lui faisait souvent tourner ses regards vers les paysages héroïques du Guaspre. Toutefois ses études dans les montagnes du Tyrol avaient empreint sa manière d'un certain goût sauvage et naturellement grandiose, qui rachetait bien ce qu'il avait pu emprunter aux conventions de l'école. Orient aimait aussi à faire lui-même de petites figures dans ses paysages; mais comme il s'aperçut qu'il y employait beaucoup de temps sans les mener au point où il les aurait voulues, il eut recours au pinceau de son élève, de sorte que par un échange imprévu de services entre le disciple et le maître, Ferg peignit des figures dans les tableaux d'Orient, tandis qu'Orient lui enseignait à encadrer ses petits personnages dans des sites agrestes, mais cependant d'une nature un peu choisie.

Après avoir demeuré trois ans dans la maison de Joseph Orient, Ferg fut pris de l'envie de voyager; il partit de Vienne, à l'âge de trente-un ans, et son maître, de qui Hagedorn tenait les renseignements qui précèdent, le perdit de vue à partir de cette époque. Il paraît qu'il voyagea par l'Allemagne et s'arrêta quelque temps à la cour de Bamberg, en Franconie, où ses ouvrages trouvèrent des amateurs. Ferg, passant à Leipsig, y rencontra un peintre d'Erfurth, Alexandre Thiele, paysagiste renommé, qui avait été chargé de retracer d'après nature les plus belles vues de la Saxe. Thiele était peintre de la cour de Dresde; il engagea son camarade à venir demeurer à Dresde avec lui; et pour l'y décider il lui offrit une partie de son logement. Ferg accepta cette proposition, d'autant mieux que Thiele savait graver à l'eau forte, et que c'était une conformité de plus dans leurs goûts, et quant au paysagiste d'Erfurt, il vit sans doute un avantage à s'associer un confrère auquel il pourrait demander des figures pour en enrichir ses paysages.

Ferg vécut quelques années à Dresde avec Thiele, et, en effet, il peignit souvent de sa main des animaux et

des figures sur les toiles de son ami. Aussi, bien que les paysages de Thiele, ceux du moins qu'il faisait alors, soient d'un ton un peu trop embruni, on les recherche encore plus que ceux de sa seconde manière, précisément à cause des traces qu'y a laissées la collaboration de François Ferg. Après un séjour de cinq ou six ans à Dresde et dans la Basse-Saxe, Ferg partit pour l'Angleterre, s'établit à Londres, et y fit un mariage qui ne prospéra point. Au commencement, la fortune lui avait été favorable, et les amateurs, lui tenant compte du fini qui distinguait ses ouvrages, lui en payèrent un prix proportionné au temps qu'il y avait employé. Mais à



FERG P. A. PAQUIER D. L. DUJARDIN S.

FOIRE DE VILLAGE.

peine fut-il traversé dans ses affaires par des dissensions domestiques, qu'il devint la proie de cette espèce de faux amateurs, qui, mettant à profit la détresse d'un artiste, se donnent à peu de frais le rôle de Mécènes, et accablent de leur prétendue protection le malheureux qui se croit tenu, par-dessus le marché, à la plus vive reconnaissance.

Le peintre, découragé, peignait peu ou lentement. Ferg devint invisible même pour des amateurs dont la générosité sincère aurait pu le faire sortir de la triste situation où il vivait caché. On raconte qu'il fut trouvé mort un matin, assis devant la porte de la maison qu'il habitait, y étant apparemment retourné la veille, si

faible et si exténué qu'il n'avait pas eu la force de frapper ou de crier assez haut pour se faire entendre. On ne sait pas au juste la date de sa mort; on la rapporte ordinairement à l'année 1740.

Ferg avait passé environ quinze ans dans la ville de Londres, et un si long séjour au milieu d'un peuple si différent de tous les autres n'avait pu manquer de modifier sa manière. Les curieux ont fait cette distinction, qui n'est pas arbitraire. En effet il devint transparent clair et blond. Il se voyait des tableaux de Ferg, de sa manière anglaise, dans le fameux cabinet (probablement celui du comte de Brühl) dont la description a donné lieu aux *Éclaircissements historiques* de Hagedorn. Ces tableaux étaient sur cuivre, et portaient au verso la marque du peintre.

Alexandre Thiele ayant fait quelques eaux fortes à Dresde après le départ de Ferg, lui en envoya des épreuves à Londres et lui en demanda son sentiment. Ferg lui répondit, à la date du 21 août 1725 (date précieuse puisqu'elle fixe une époque où Ferg n'était plus en Allemagne) qu'il avait trouvé ses gravures assez bonnes pour un début, et ajouta qu'il comptait lui-même faire huit pièces l'hiver prochain. Il tint parole. Ces huit pièces sont gravées avec sentiment et d'une pointe agréable et fine. Le frontispice porte le nom du peintre avec cette inscription sur une pierre : *Capricci di Fr. Ferg.* Les petites figures y sont dessinées au mieux, c'est-à-dire avec cette habile tricherie que commandent d'aussi menues proportions.

Quant à ses peintures, Ferg mérite certainement la première place parmi les artistes qui ont représenté sur de petits tableaux des multitudes de figures. Baut, collaborateur si connu de Baudouins, et le vieux Michault peuvent lui être comparés, mais en lui cédant le pas. Ferg a sur eux l'avantage d'éviter ou de racheter du moins le trop vulgaire de ses sujets par quelque accessoire de bon goût. Il ennoblit ses sites par de belles fabriques, par des ruines d'un style élevé, et ses couleurs admirablement fondues ajoutent à une intention éloignée de poésie le charme de ce velouté que poursuivirent Wouwermans et Poelembourg. Il n'omit ou ne négligea aucun des heureux accidents que lui fournissait la nature. Ses fontaines, ses arcades, ses débris de colonnes, se reproduisent dans sa peinture avec les nuances du marbre, la transparence de l'albâtre, la rugueuse solidité du grès. Sa touche est moelleuse, et toutefois on y distingue des rehauts de lumière qui font valoir les figures et détachent les divers groupes. Hagedorn, qui avait beaucoup étudié François Ferg, observe que ses *animaux* sont moins bien dessinés que ses petits personnages, eu égard à l'emboîtement des os et à l'articulation des muscles. « Je souhaiterais même, ajoute-t-il, qu'en représentant des chevaux blancs, il parut avoir plutôt étudié la variété de Philippe Wouwermans que l'égalité de Jean Breughel. » Mais, pour terminer par une réflexion empruntée au même auteur, nous dirons que celui qui déploierait autant de qualités en grand que Ferg en a montré en petit, pourrait occuper une place élevée parmi les peintres d'histoire.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

François de Paula Ferg a gravé à la pointe, avec beaucoup de goût, une suite de huit pièces représentant des paysages ornés de ruines, de fontaines et de petites figures. Ce cahier in-8° a pour titre : *Capricci fatti per F. F.*

Les tableaux de cet artiste fort malheureux et d'un caractère fort indolent sont très-rares; nous n'en avons trouvé que deux à la Galerie royale et impériale de Vienne, ils sont peints sur cuivre et représentent l'un et l'autre des *Foires de village* ornées d'une multitude de petites figures.

Les gravures exécutées par F. Vivarès et Carl Conti nous ont conservé des compositions charmantes de cet artiste si précieux : *les amusemens des Hollandais en été et en hiver, des foires et des conversations en plein air.*

Les tableaux de Ferg sont chers.

En 1776, à la vente Blondel de Gagny, deux petits tableaux de 10 centimètres sur 15, représentant, l'un Apollon et Daphné, l'autre Vertumne et Pomone, atteignirent le prix de 240 livres.

En 1777, à la vente du Prince de Conty, un *Marchand d'Orviétan*, un des plus capitaux de ce maître, fut poussé jusqu'à 1,200 livres; il était peint sur cuivre et avait à peine 21 centimètres de hauteur sur 27 de largeur.

Ferg a signé ses tableaux et ses eaux-fortes, les premiers avec le monograme qui se trouve ici dessous à droite, et les autres avec la marque placée à gauche.

Ad.



École Allemande. *Chasses, Animaux sauvages, Gravures*

JEAN-ÉLIE RIDINGER

NÉ EN 1695. — MORT EN 1767



Si vous êtes chasseur, vous devez connaître Ridinger, car tous les chasseurs le connaissent, fort peu, il est vrai, par ses tableaux, qui sont rares, mais beaucoup par les innombrables estampes que l'on a gravées d'après lui ou qu'il a gravées lui-même sur son dessin. Rien qu'à les voir, ces gravures, on prendrait le goût de la chasse, car elles respirent la senteur des grands bois, et, si j'ose ainsi parler, les fumées des bêtes fauves. Toutes les connaissances d'un veneur sont contenues dans l'œuvre de Ridinger, œuvre très-considérable, puisqu'on en compte les pièces par centaines, et très-varié, quoique se rapportant presque toujours à un seul et même objet. Les animaux y sont observés et rendus avec une vérité qui semble subordonner l'art à la science, mais dans laquelle, cependant, l'artiste trouve son compte. Leurs habitudes, leurs allures, leurs passions y sont peintes au vif, et, en étudiant des individus, le maître a su découvrir le caractère distinctif des espèces ; mais il ne l'a pas suffisamment accusé ; il n'est pas allé, comme Léonard de Vinci, comme Rubens, jusqu'à mettre dans son imitation cette grandeur qui généralise, ce feu, cet élan qui prêtent à

certains animaux un aspect héroïque; il a été savant, exact, pénétré de son sujet, et rien de plus. D'autres ont fait de la chasse une manière d'épopée : Ridinger n'en a peint que la chronique, mais une chronique pleine d'attrait, de saveur et de couleur, parce qu'elle est écrite par un peintre qui savait porter au besoin la carnassière, et qui possédait à merveille les quelques articles dont se compose le savoir d'un gentilhomme campagnard : discerner la voie, tirer le coup de feu, manier le couteau de chasse et mettre son cheval sur le bon pied.

Le père de Ridinger, reçu bourgeois de la ville d'Ulm, en 1646, y occupait une modeste place de commis aux écritures dans un établissement public; mais il était habile dessinateur à la plume et il avait de plus un talent tout particulier, celui de fabriquer en carton-pâte de petites figures de soldats, de cavaliers et d'animaux qu'il jetait dans des moules ingénieusement travaillés par lui, et semblables aux ouvrages d'orfévrerie qu'on appelle des *repoussés*. Il avait modelé ainsi des compagnies entières de dragons, avec leurs équipages, leurs fourgons, leurs ambulances, et cette armée de figurines était considérée comme une jolie œuvre d'art; malheureusement les mites ne tardèrent pas à se mettre dans la pâte du carton, et la cavalerie de Ridinger le père était menacée d'une destruction complète quand elle fut achetée mille florins pour être portée à Venise. Jean-Élie Ridinger put donc contracter dès son enfance le goût du dessin; mais ne voulant pas se borner à écrire des chevaux avec des paraphes ou à les mouler en carton-pâte, il parla sérieusement de se faire peintre. A quatorze ans, on lui donna pour maître Christophe Resch, qui était connu à Ulm par quelques tableaux religieux et qui lui enseigna la géométrie, la perspective, sans doute aussi la gravure, et, par dessus le marché, l'architecture. Son apprentissage fini, Jean-Elie Ridinger, qui avait alors, suivant l'usage, le droit de porter l'épée, et qui ne doutait plus de rien, imagina de partir à pied pour l'Italie avec trente kreutzers qu'il avait dans sa poche; mais il dut naturellement abandonner ce beau projet à la première étape. Il se dirigea sur Augsbourg et il alla offrir ses services à Jean Elrich, qui, comme Hamilton, peignait des serpents, des oiseaux, des insectes et des bêtes de vénerie. Tout concourait de la sorte à faire de Ridinger un peintre d'animaux.

On ne sait, au juste, en quelle année il alla s'établir à Augsbourg, et les biographes ne sont pas même d'accord sur la date de sa naissance, que les uns placent en 1695, les autres en 1698 (cette dernière date est la plus probable [1]). Ce qui est certain, c'est qu'il est né à Ulm, dans le cercle de Souabe, pays de forêts, pays de chasseurs Les environs mêmes d'Ulm sont couverts d'ormeaux, *ulmi*, et c'est de là que la ville tire son nom. Elie Ridinger reçut donc, en ces premières années de la vie où tout frappe l'imagination, où tout s'y grave, cette impression des bois qui fait le charme de tous ses tableaux et qui se retrouve dans ses moindres dessins, dans ses eaux-fortes, et jusque dans ses gravures en taille-douce, que la propreté naturelle du burin n'a pu refroidir. Comme il travaillait à Augsbourg chez le peintre-doreur de l'évêque, une circonstance heureuse le tira de son obscurité. Un artiste, de ses amis Gabriel Spitzel, qui était alors à Ratisbonne, occupé à faire le portrait du comte de Metternich, ambassadeur de Brandebourg, recommanda vivement le jeune peintre à ce personnage, et au moment même où Spitzel parlait de son ami, arrivèrent les dessins de Ridinger que Spitzel avait fait venir et qui furent trouvés charmants. Jean-Élie fut appelé auprès de l'ambassadeur, qui, le voyant si habile à représenter les animaux, lui proposa de l'emmener à la chasse dans la pensée de lui en faire dessiner les épisodes. Ainsi fut décidée la direction que devait suivre le talent de Ridinger.

Les dessins qu'il fit alors, et qui dans la suite furent tous gravés par lui-même ou par ses fils, commencèrent sa réputation et le mirent à la mode parmi les seigneurs de ces pays féodaux, où la chasse était en ce temps-là, comme elle est encore aujourd'hui, un privilége exclusif, un privilége de prince. Depuis le moment où l'ambassadeur de Brandebourg, comte de Metternich, l'avait pris sous sa protection, Ridinger fut en possession constante de peindre ou de dessiner toutes les bêtes fauves, rousses ou noires,

[1] C'est celle que donne l'excellent biographe Hirsching dans son *Historisch, litterarisches, Handbuch, Leipsig*, 1806, où il paraît être si bien informé, si exact.

qui avaient eu l'insigne honneur d'être tuées par un personnage de qualité. Si le landgrave de Hesse-Darmstadt avait tiré un cerf, aussitôt le peintre faisait le portrait de l'animal, portrait rigoureux, sorte de procès-verbal au crayon où il exprimait attentivement tout ce qui certifie l'âge de la bête, et ce à quoi regarde surtout le chasseur, la couronne granulée appelée *meule* qui entoure la base du merrain, ensuite les perches sillonnées de gouttières plus ou moins profondes qui jettent des andouillers, des chevillures, des cors. Si le comte



LE CERF

de Ohringen, le prince de Nassau-Waarbruck ou le maréchal comte de Papenheim avaient forcé un ragot, abattu un chevreuil ou assassiné un daim, vite on envoyait chercher Ridinger, qui écrivait le bulletin de la victoire sur un grand morceau de papier bleu rehaussé de blanc ou sur du blanc lavé de bistre. Il y a plus : lorsqu'on découvrait quelque monstre, comme, par exemple, le lièvre à huit pattes et à deux râbles qui fut pris au gîte par le baron de Zoblisch, c'était Ridinger qu'on appelait pour crayonner ce phénomène, et le placer ensuite dans quelque tableau que la bonhomie allemande décorait du nom d'historique. J'ai vu des dessins de Ridinger qui représentaient les prises de l'évêque d'Augsbourg, car messieurs les prélats ne

se faisaient pas faute d'aller à la chasse malgré les défenses du pape Clément V; il est vrai de dire que Mgr d'Augsbourg, pour éviter l'effusion du sang, prenait les cerfs aux filets. Enfin le jeune peintre, devenu chasseur lui-même, s'est plu quelquefois à dessiner d'après nature son propre gibier, et l'on trouve dans son œuvre un pélican fort bien gravé, avec cette inscription : *J'ai tué cet oiseau sur le Danube, entre Peterwaradin et Belgrade.*

Revenu à Augsbourg vers 1720, Ridinger se mit au service des libraires pour composer et graver des vignettes ou des planches, et, deux ans après, il publiait chez l'éditeur Jérémie Wolf, l'*Art de monter à cheval, en tailles douces inventées et dessinées par J. Élie Ridinger.* C'était mal débuter pour se faire une réputation, car il dessinait incorrectement les chevaux, et c'est peut-être le seul animal dont le caractère lui ait échappé. Ordinairement il prête à ses chevaux des têtes à la fois pensives et niaises, des formes boudinées, des corps lourds sur des jambes grêles, et il manque, dans ses emmanchements, de justesse et de souplesse. Aussi, partout où il introduit le cheval, Ridinger dépare ses compositions, et il faut ajouter qu'il n'est pas très-heureux non plus dans le dessin des figures humaines. Ce n'est pas qu'il n'en saisisse fort bien le mouvement et le geste, mais, soit faute de bons modèles, soit par une disposition naturelle à la pesanteur, il les fait courtes, inélégantes, mal proportionnées, mal tournées, aussi dépourvues de beauté que de distinction. Il semble que des rustauds et des palefreniers lui aient servi à peindre même les gentilshommes auxquels il avait consacré son burin, sa pointe et son pinceau, car c'était à leur adresse qu'il publiait tous ses ouvrages notamment la *Parfaite et exacte représentation des divertissements des grands seigneurs*, mise en lumière en 1729. Peut-être chevaux et gentilshommes avaient-ils alors un peu de cette lourdeur tudesque dont les Allemands eux-mêmes ont fait un reproche à Ridinger; mais il est sûr qu'au lieu d'en corriger l'aspect, le peintre semble y avoir encore malencontreusement insisté.

Où cette maladresse est bien visible, c'est dans le grand ouvrage intitulé : le *Paradis terrestre.* Son Adam n'est pas un être primitif, portant en lui le germe d'une beauté future qui se développera dans ses descendants; c'est un lourdaud qui n'offre déjà que des formes dégénérées, des lignes abâtardies. A en juger par le sentiment de Ridinger, ou tout au moins par ses compositions, qui peut-être ont trahi son sentiment, nos premiers parents avaient à conquérir la beauté, et la blonde Ève elle-même, pesante et disgracieuse ébauche de la femme, semblait expier sa faute avant de l'avoir commise. Mais alors pourquoi les peindre, par un contraste déplaisant, dans ce jardin si splendide, si luxuriant, si riche de couleurs, si frais d'ombrages, si chaud de soleil? L'homme vêtu est, chez Ridinger, beaucoup plus intéressant que l'homme nu. Dès qu'il est couvert d'un habit de chasse, son modèle n'a plus rien de bien choquant, et l'Adam grossier de l'Éden, une fois déguisé en veneur ou en piqueur du landgrave, perd le trivial de ses formes en gardant la vivacité de son geste et le naturel de son mouvement. De sorte que, dans ses figures costumées, le peintre allemand est toujours au moins supportable, parce qu'il y conserve ses qualités, en même temps qu'il cache ses défauts en les habillant.

En procédant du connu à l'inconnu, on pourrait croire que Jean-Élie Ridinger n'était pas plus vrai dans le dessin des animaux sauvages que dans celui des chevaux et des cavaliers, et que si nous sommes moins choqués de l'un que de l'autre, c'est par la raison que les formes du bouquetin, du lynx, du daim, du castor, de la loutre, du rhinocéros et du casoar nous sont moins familières que celles de l'homme et du cheval. Mais il n'en est point ainsi, et, au dire des naturalistes, Ridinger excelle à représenter toutes les bêtes fauves, toutes les bêtes féroces. Or, il est bien rare que le vrai ne soit pas vraisemblable, et en ces matières, la vraisemblance nous suffit. Au surplus, pour peu qu'on ait vu quelquefois dans sa vie un jardin zoologique, un muséum d'histoire naturelle, une ménagerie, on est frappé de l'exactitude énergique avec laquelle sont rendus les animaux sauvages de Ridinger. Je ne sais comment il avait peint les individus, mâles ou femelles, qui composent le beau recueil intitulé : *Représentation des animaux dont on fait la chasse* (Abbildung der jagtbaren Thiere), qui fut publié en 1740 à Augsbourg, mais je puis assurer que l'expression particulière des animaux, la physionomie profondément bestiale de leurs passions et de leurs appétits, l'invention du paysage, le talent du graveur surtout, ne sauraient aller plus loin.

Le paysage, disons-nous; c'est là que Ridinger est admirable, et on ne l'a pas dit assez, ou même on ne l'a point dit. Chacune de ses bêtes est placée au milieu de la nature qu'elle aime particulièrement et qui lui convient; chacune est encadrée dans un paysage conforme à ses demeures préférées, savamment approprié à ses habitudes connues, à ses mœurs. Les cavernes où se retire le lynx, les antres du lion, les affreux déserts où se plaisent les ours quand ils n'hivernent pas dans le creux d'un arbre, n'ont rien de semblable, chez Ridinger, aux roches unies et glissantes sur lesquelles marche d'un pied sûr le



A PAQUIER J. — R.D NGER PINX — DELANGLE SC

LA CHASSE

chamois, au moment où il va franchir un précipice. Le maître nous montre les chevreuils dans les forêts humides où l'on entend sourdre les ruisseaux sous les feuilles; le loup aux environs de sa tannière; le renard dans les pays buissonneux, non loin du terrier où les paysans l'enfumeront; le sanglier parmi les joncs fangeux où il aime à se vautrer, et la loutre là où se passe toute sa vie, le long des rivières ou au bord d'une chute d'eau. Tel animal est représenté sous les châtaigneraies qu'il habite de préférence, tel autre sur le sol sablonneux où poussent les bouleaux. Avec cet instrument froid, régulier, qui étouffe les heureux caprices de l'eau forte et qu'on appelle le burin, Ridinger nous grave, ou plutôt il nous peint les recoins les plus mystérieux de la terre, il nous fait parcourir toute cette nature libre, primitive, tantôt plantureuse, tantôt aride et sauvage, dont la physionomie agreste n'a pas été encore altérée par le voisinage des villes. Magiquement il nous transporte au milieu des solitudes où bondissent les gazelles,

et au plus profond des demeures où le cerf fait sa reposée, en compagnie de ses biches légères. Rien n'égale l'originalité de ces superbes paysages, s'ils ont été inventés par Ridinger; rien n'égale la force de son imitation et l'énergie du sentiment qu'il y apporte, s'il est vrai, comme cela est probable, qu'il les a tous empruntés de la réalité même, ou qu'il les composait avec des éléments marqués à l'empreinte de la vérité, c'est-à-dire directement tirés de ses études dans les forêts de la Souabe et du Wurtemberg.

Quant aux animaux, le peintre allemand exprime à merveille et comme en se jouant, avec un burin aussi aisé, aussi vif qu'une pointe, l'étincelante humidité de leurs prunelles, le caractère de leur fourrure, leur pelage luisant ou rude, leur laine, leur bourre, la nature de leurs soies, l'expression particulière de leur museau, le tendre de leur mufle, la mobilité de leurs oreilles et les singularités distinctives de leur humeur, de leur démarche. Il nous fait toucher au doigt les ramures élargies du daim, le bois aigu du cerf, les cornes rugueuses du chamois, creusées de stries longitudinales, annelées transversalement et subitement recourbées en arrière en forme de crochet. Il sait rendre sur le cuivre, comme Hondekoeter sur la toile, le doux duvet des petits poussins, la robe tachetée des pintades, la crête et la barbe du coq, et la splendide queue du paon, lorsqu'elle se déploie nuée des couleurs de l'arc-en-ciel. Il traduit en hachures intelligentes, délicates et variées, aussi bien qu'aurait pu le faire Simon de Vlieger en ses eaux-fortes, le plumage des oiseaux de haute et basse volerie, les pennes du vautour, les courtes ailes de l'autruche, la riche parure du faucon, et la soie de cet ennemi que le faucon chasse avec tant de furie, le *héron au long bec, emmanché d'un long cou.* Par une infinie diversité de tons, ou, pour parler plus juste, de valeurs, il indique jusqu'aux nuances des bêtes poursuivies par le chasseur, par exemple, les mouchetures du lynx, la livrée des marcassins formée de bandes alternatives de brun fauve et de fauve clair, et sablée de blanc. Enfin il est reconnu maître dans l'art de représenter les animaux de toutes les espèces, sauvages ou domestiques, sauvages surtout, et cela dans leurs différentes manières d'être, en lutte ou en fuite, effrayants ou effrayés, en fureur ou au repos.

Quand il eut une fois montré son savoir, Ridinger n'eut plus besoin des libraires qui l'avaient mis en œuvre, ni des orfèvres pour lesquels il avait dessiné des candélabres et de petits chariots d'or destinés à la cour de Prusse. Ses peintures, ses estampes, achetées par les grands seigneurs et les gens riches, lui eurent bientôt assuré une entière indépendance. Il s'était marié, en 1723, avec la veuve de Jean Seuter, peintre, mort en 1719, et après avoir publié plusieurs de ses jolies suites chez Daniel Herz, ou, suivant l'expression d'alors, *aux dépens* de Jérémie Wolff, il établit une maison de commerce et se fit éditeur de ses propres planches. Bien que son nom de vendeur n'y figure pas avant l'année 1743, du moins à notre connaissance, il y a lieu de croire que la *Description des bêtes sauvages* (Grünliche Beschreibung des Wilden Thiere), datée de 1738, et la précieuse série de vingt-trois planches mentionnée plus haut, *Abbildung der jagtbaren Thiere,* publiée en 1740, furent les premiers ouvrages sortis de son fonds. Toujours est-il qu'il mit son *excudit* en 1743, à un de ses plus beaux recueils, celui qui est, sous le rapport de la gravure, son chef-d'œuvre : *Fables morales tirées du roïaume des animaux.* Goethe s'est moqué avec raison des prétentions philosophiques et littéraires de l'artiste, à l'endroit de ses Fables. Il est vrai de dire qu'elles sont, comme texte, d'une pesanteur extra-tudesque. L'intention même de rendre les animaux expressifs, éloquents, a parfois éloigné le peintre de la vérité qui ordinairement le distingue. Ses bêtes, qui sont parlantes lorsqu'elles ne parlent pas, sont grimaçantes quand elles parlent. Accompagnées d'une double traduction, latine et française, les Fables de Ridinger n'ont en vérité aucun sel, si ce n'est pourtant le grotesque de son baragouin et la grosseur même de ses malices, qui fait rire de temps à autre, mais aux dépens de l'auteur.

Voici, pour égayer un peu cette biographie, un morceau de prose française tirée du texte de la première fable servant de frontispice à l'ouvrage. Ce frontispice représente un renard qui a mis des lunettes et un vieux chapeau, et qui montre sa tête à l'ouverture supérieure d'un poulailler dont les hôtes (canards, dindons, coqs, poules, paons et pintades), paraissent tout aussi effrayés de ce visiteur travesti qu'ils le seraient du renard lui-même. C'est pour expliquer la légende : *Précaution surmonte malice,* que

le La Fontaine d'outre-Rhin a écrit de sa plus belle main les lignes qui suivent : « Le renard était pour « quèque temps privé de toute proye, parce que la vigilance des hommes et les chiens l'en empêchèrent. « Sa gloutonnerie et friandise lui inspirèrent la passion pour le gibier, et sa finesse lui fournirent les



LE FAUCONNIER.

« moyens d'atraper ceux qui, connaissant sa malice, en eurent peur et s'en garantirent... » le reste à l'avenant. Encore serait-il assez peu important pour nous que la grammaire passât par d'aussi cruelles épreuves, si l'affabulation renfermait quelque trait heureux, quelque finesse d'intention appréciable; mais la pensée du fabuliste est aussi niaise au fond qu'en la forme, quand par hasard elle est intelligible. Je ne sais, par exemple, ce que signifie la morale de cet apologue : Un éléphant se

promenant dans une forêt mit le pied sur la queue d'un renard, qui en poussa des cris affreux et appela tous ses confrères au secours. Ceux-ci voulant venger le pauvre diable qui avait perdu sa queue sous le pas du pachyderme, furent à l'instant même, les uns écrasés, les autres roulés, bernés et ramonés d'importance par l'éléphant. Ainsi, pour avoir obéi à un sentiment honorable, messieurs les renards sont mis en déconfiture en vertu de ce bel adage dont la portée m'échappe : *Telle revange, telle récompense.* Toutefois, si la fable manque d'esprit, *en revange*, la gravure est un morceau excellent : sous le travail large et dégagé du burin, se retrouve l'intéressante animation de l'eau-forte. Aussi lourd que le fabuliste, l'éléphant procède sans s'émouvoir à la capilotade des renards, qui sont dessinés à ravir et cette fois pleins d'expression, ceux-ci étouffés, ceux-là hurlant, d'autres pendus à la trompe et tirant la langue, tandis que l'impassible vainqueur n'en laisse pas voir une ride de plus sur son cuir. La forêt, les animaux, le drame, tout est bien senti et traité de main de maître. Chose bizarre ! moins le peintre a d'esprit dans son texte, plus il a de talent dans sa gravure. Et au contraire la moins niaise de ses fables est justement celle qui est le plus mal composée : « Un singe trouvant un trône vide, s'en approcha, mit le diadème sur sa tête, empoigna le sceptre et s'efforca par des gestes *majestueuses* de représenter le roi. Ce que voyant, les animaux lui vinrent faire leur cour. Mais comme le roi gardait le silence, sans doute parce qu'il ne sçavait rien dire, le renard pour l'éprouver, lui offrit un panier de noix, de raisins et autres fruits. Le singe s'élance aussitôt de son trône et se précipite sur les noix, oubliant à la fois son sceptre, son diadème et sa majesté... » Autre fable : « L'autruche et le casoar étant venus en Europe pour apprendre à voler, s'adressèrent au vautour, qui leur prêta généreusement quelques-unes de ses pennes ; mais trop lourds, le casoar et l'autruche ne purent s'élever dans les airs. » — L'affabulation du peintre est plus pesante encore que nos deux oiseaux réunis... mais les jolies gravures ! le spirituel burin ! l'intelligent et amusant clair-obscur ! à la condition cependant qu'on verra le tout dans une belle épreuve, franchement tirée, heureusement venue, avec toutes ses variétés de blanc et de noir, de clair et d'ombre.

Pour arriver à connaître si bien les animaux, Ridinger avait passé par des études très-sérieuses, très-serrées. Nous avons vu de lui, au British-Museum, quelques-uns des dessins dont nous parlions plus haut ; ils témoignent de sa scrupuleuse attention à tout observer et à tout rendre, mais sans minutie. Il en est qui sont des portraits : portrait d'un magnifique cerf qui fut tué d'un coup de fusil en 1739, par la duchesse Maria-Augusta de Wurtemberg ; portrait d'un sanglier qui fut tiré et abattu en 1735, aux environs de Stuttgard, par le duc de Wurtemberg. Ces dessins, faits au lavis et à la pierre d'Italie sur papier bleu avec quelques rehauts de blanc, ressemblent aux crayons de Jean-Baptiste Oudry ; mais, si je ne me trompe, Ridinger est plus sincère, plus intime, on voit qu'il sait déjà ce qu'il copie, et cela s'explique par la date d'un de ces ouvrages, 1739 : il avait alors quarante et un ans. Toutefois, malgré leur exactitude, les dessins-portraits de Ridinger ne valent pas ceux qu'il composa pour enseigner aux jeunes chasseurs le piége à loups, la machine à prendre les renards. Genoëls ne toucherait pas mieux les feuillés ; Everdingen ne ferait pas avec plus de légèreté, plus d'esprit, ni le paysage, ni les bêtes, et l'on peut assurer que le maître, dans ses originaux, est bien supérieur à ses propres traductions. On se demande, par exemple, comment des scènes qu'aucun chasseur n'a pu voir ou qui n'ont duré qu'un instant sous ses regards, ont pu être si bien vues par les yeux de la pensée ou de la mémoire, et comment le peintre a pu nous faire illusion à ce point que ses drames les plus rapides paraissent dessinés d'après nature ou saisis au moyen d'un instrument qui, un siècle avant l'invention de Daguerre, aurait instantanément perçu et reproduit ce palpitant et mobile spectacle d'un vieux cerf qui va expirer étranglé par deux lynx, suivis de deux autres. L'expression dans la peinture d'animaux ne saurait aller plus loin, pas même aujourd'hui, où on la pousse si souvent jusqu'à la dernière violence. Ni Eugène Delacroix dans ses plus fiévreuses esquisses, ni Barye dans ses maquettes les plus chaudes, ni le grand Rubens lui-même n'ont eu plus d'énergie, plus de sentiment, plus de feu qu'il y en a dans le dessin de Ridinger dont nous parlons, et qui

appartient aussi au British-Museum. Beau paysage, du reste, et d'une sauvagerie superbe! C'est sur une



L'ÉLÉPHANT ET LES RENARDS.

pente d'affreux rochers, à deux pas d'un ravin où va rouler le carnage, que périt le malheureux cerf, bavant, bramant, râlant et pleurant.

La chasse du cerf, avec ses nombreuses péripéties, n'a pas eu, je crois, de meilleur peintre que

Ridinger, ni de plus instructif, je veux dire de plus fidèle. J'estime que l'illustre d'Yauville, et le fameux Hartig et Baudrillart durent en être ravis, car la chasse du cerf, telle que Jean-Élie l'a gravée en seize planches, est un petit chef-d'œuvre de mouvement et de vérité. Ce n'est pas la chasse à la façon de Wouwermans, qui se plaît à nous peindre les apprêts du départ, le coup de l'étrier, la halte, le repas sur l'herbe ou le retour des chasseurs; ce n'est pas non plus la chasse comme la comprennent dans leurs fantaisies pittoresques Antoine Tempesta ou Jacques Callot; c'est la vraie chasse rendue avec toute la passion que les veneurs apportent à ce grand jeu. On est en plein bois, on entend les meutes hurler, les hardes glapir, et sonner les fanfares. Capitaines, piqueurs, valets de limier, chacun est à son poste, haletant et en nage. Les dames sont de la partie, mais pour tout de bon; Ridinger ne les fait pas venir dans son tableau pour y former un agréable premier plan qui laissera la chasse perdue au loin dans une atmosphère brumeuse. Jamais chez lui l'épisode ne devient principal; jamais la partie ne nous est donnée pour le tout. Pas un personnage qui ne songe à la bête, à ses fuites et refuites, à ses *ruses et voyes;* pas un qui s'arrange en vue du spectateur. Ils sont tous en action, et il semble que les choses y concourent aussi, car les arbres se meuvent au vent et se tordent; les feuillages frémissent sous les furtives échappées de la lumière, et le clair-obscur s'éparpille tout exprès comme pour ajouter à l'animation d'un drame qui n'est nulle part et qui est partout. Aux dernières planches, je crois lire cette page d'un maître décrivant la curée chaude : « Traîner le « cerf dans une vaste clairière, le coucher sur le dos, les quatre pieds en l'air, enlever les damtiers, « faire une incision autour des quatre jambes, à la jointure des genoux et des jarrets, couper la peau des « cuisses, achever de déshabiller le cerf en détachant le massacre du corps à la hauteur du premier nœud « de la gorge, sans endommager la nappe, à laquelle il doit rester attaché; retirer les boyaux, la « fressure, le cœur, les rognons, le foie, lever les filets mignons et grands, ainsi que les morceaux « de choix que l'on met en réserve. Cela fait, on recouvre la nappe, à laquelle on conserve l'attitude « d'un cerf à la reposée... »

Les peintures de Ridinger ne sont pas communes. C'est dans les pays de grande vénerie qu'on les apprécie le plus, naturellement; et c'est là qu'il faut les chercher, en Allemagne, en Russie, en Suède, en Angleterre. Généralement, lui qui grave des estampes si grandes, il fait des tableaux petits, mais qui sont frappants d'effet et chaleureusement exécutés. Le paysage, du reste, en agrandit l'aspect par la profondeur des solitudes qu'il représente, et je ne sais quoi de sauvage leur prête une poésie de haut goût. La galerie Grosvenor, à Londres, renferme un spécimen du maître, *Trois Cerfs*, un tableau tout petit, mais où se produit l'illusion d'un profond espace, et le sentiment de cette nature amoureuse *qui dort dans les grands bois sourds*, comme dit le poëte des *Contemplations*. Beaucoup moins rares, les dessins du peintre, la plupart au bistre, très-peu en couleurs, sont dispersés dans les cabinets. Néanmoins le plus grand nombre se trouvait naguère à Leipsig, avec presque tout le fonds des planches de Ridinger, dans la seule collection de l'éditeur Weigel, qui en a fait la description au onzième volume de son *Glaneur*. A ce précieux fonds était jointe une biographie manuscrite du peintre par un de ses amis. Le peintre y avait mis des annotations curieuses, celle-ci, notamment, en marge d'un passage très-flatteur pour lui : « *on peut supprimer tout ce morceau, il est trop élogieux.* » Ce simple trait peint un homme; il explique l'estime dont l'artiste fut honoré toute sa vie. Après la mort de Rugendas, autre vaillant peintre d'animaux et de chasses, Ridinger fut choisi pour lui succéder comme directeur de l'Académie d'Augsbourg. Il cumula ces fonctions avec celles d'assesseur près le tribunal des divorces de la secte évangélique, et il les remplit jusqu'à sa mort, arrivée par apoplexie, en 1767, suivant Hirsching. Il laissait deux fils, Jean-Jacques et Martin-Élie, qui furent des graveurs habiles, le premier en manière noire, l'autre à l'eau-forte et au burin. L'un et l'autre ont gravé de jolis portraits de leur père. Celui de Jean-Jacques, qui est en mezzo-tinte, représente Jean-Élie assis dans une chambre où il dessine à la lueur d'une lampe; celui de Martin-Élie, qui est à l'eau-forte, nous montre son père assis devant un chevalet, et occupé à peindre un cerf sur un fond de bois. Martin-Élie, après avoir

continué et agrandi le commerce d'estampes établi par Jean-Élie, et après l'avoir enrichi de nombreuses planches, mourut en 1780. Jean-Jacques vécut jusque vers l'année 1795.

Moins impétueux que Rugendas, moins fier que Rubens et même que Sneyders, Ridinger a le mérite du vrai ; son œuvre, traité complet de vénerie, d'équitation et de zoologie, est un trésor pour les chasseurs, les écuyers et les naturalistes aussi bien que pour les peintres et les curieux. Tout le monde a puisé dans « les excellentes figures de Ridinger » selon le mot remarquable de M. d'Orbigny, le savant zoologiste. C'est un long amusement et fort instructif, que de parcourir cet œuvre immense. Le graveur y peut apprendre à exprimer par le burin d'innombrables substances et tous les genres de pelages. Le chasseur y peut voir gravées séparément jusqu'aux *pistes* des bêtes fauves; l'écuyer peut y suivre des yeux tous les exercices de manége, cabriole, pirouette à droite, carrière, passade à gauche, courbette tout droit, croupe à la muraille, parade en galop tout droit, pas d'Espagne, ballottade, parade en galope, redope en cercle le long du cheval, la tête en dedans, la croupe en dehors, reculer, former les chevaux aux timbales et aux drapeaux, le ruer, pirouette terre à terre, le cabrer, parade en passant... Le peintre pourra s'y fournir de bons modèles pour tous les quadrupèdes imaginables, lions, tigres, léopards, rhinocéros, éléphants, sangliers, daims, cerfs, chamois, lynx, castors, loutres, écureuils, fouines, putois, belettes, furets, renards, loups, singes, bouquetins, lièvres, lapins, blaireaux ou *taissons*, comme on les appelait jadis, et pour tous les oiseaux de basse-cour ou de volerie, le canard, l'oie, le dindon, la poule, le paon, le cygne, et l'aigle et le hibou, et l'autruche et le casoar, et le faucon et le héron, et l'autour *aux serres cruelles*... Ainsi l'œuvre de Ridinger offre tout à la fois le charme d'un paysage sans cesse nouveau, l'utilité d'une science qui amuse l'œil, et l'intérêt toujours varié, toujours soutenu d'une interminable ménagerie.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Voici la liste des principales suites de Ridinger.

Parfaite et exacte représentation des divertissements des grands seigneurs, ou Parfaite description des chasses de toutes sortes de bêtes. Première partie, Augsbourg, 1729, in-fol. obl., 36 planches avec le titre et les explications en allemand.

Contemplatio ferarum bestiarum ingeniosissimi carminibus Henrici Brockes illustrata, Joh.-Elias Ridinger, invent. sculp. et excudit. Augusta Vindelicorum, 1756, in-fol. obl. 41 planches avec explicat. en allemand.

Grünleche beschreibung der Wilden Thiere... Description des bêtes sauvages, 1738, gr. in-fol. contenant 8 belles estampes en haut., et 2 feuilles de texte en allemand.

Vorstellung de Wundersaten..... Représentation des plus remarquables cerfs et autres animaux destinés à être chassés par les grands seigneurs. Augsbourg, 1768, in-fol., 100 planches.

Abbildung der jagtbaren Thiere. Représentation des animaux dont on fait la chasse. Augsbourg, 1740, in-fol., 23 planches avec titre, et une feuille de texte allemand.

Hac der nature..... Représentation d'après nature des différentes manières de prendre vivants ou morts toutes les espèces de gibiers. Augsbourg, 1750, in-fol. obl. 16 pièces.

Chasse au cerf et chasse au sanglier. Deux très-grandes pièces.

Chasseurs au tir et au vol. 41 pièces en hauteur, gravées par M. E. Ridinger fils.

Description du cheval selon ses poils principaux (en allemand et en français).

Turkischer Pferdsanfbutz..... heransgegeben von Jon.-El. Ridinger, Augsbourg, 1752, in-fol. obl.

L'art de monter à cheval, en tailles douces, inventées et dessinées par J.-Élie Ridinger, *aux dépens de Jérémie Wolff*. Augsbourg, 1722, in-fol., 22 planches et frontispice gravé.

Le nouveau manége représentant l'homme de cheval parfait dans tous ses exercices. Augsbourg, 1734, grand in-fol. 18 pièces en hauteur et 2 en largeur; ces dernières par M. E. Ridinger.

Représentation et description de toutes les leçons des chevaux de manége et de campagne..... (en allemand et en français). Augsbourg, 1760, Grand in-4, avec 45 planches. On trouve dans le même volume les *Remarques du Carrousel*, texte en allemand et en français. Augsbourg, 1761, grand in-4 avec 16 planches.

Entewurf einiger Thiere. Essais de dessins de quelques animaux, savoir : les *Chiens*. Augsbourg, 1738-40, in-fol., 90 planches et 5 feuilles de texte. — Les *chevaux*, les *mulets*, les *ânes*, 1754-55, in-fol., 36 pl. et 5 feuilles de texte.

Représentation des animaux selon leurs grandes variétés et leurs belles couleurs, suivant des dessins originels, publiés par MM. E. et Jean-Jacques Ridinger (avec un texte allemand et français), imprimé à Augsbourg (vers 1768), 2 vol grand in-fol., la première contenant 64 planches, y compris le portrait de J.-Élie, et le second de 65 planches y compris le frontispice.

Fabularum moralium ab animalibus petitarum. Fables morales tirées du royaume des animaux pour servir à la correction des mœurs. Augsbourg, 1744. Seize planches toutes gravées par Ridinger lui-même.

Le Paradis terrestre ou *la Création*, suite de très-grandes planches in-folio.

J.-D. Hertz a gravé, d'après Ridinger, une suite de *chiens*, le *Siége d'Halycarnasse*, le *Passage du Granique*; et Tischbein différentes *chasses*, des *animaux* isolés, une *allégorie sur la vie et la mort*; Seuter, le *Passage de la mer Rouge*.

On trouve des tableaux de Ridinger à Augsbourg, à Leipsick, à Saint-Pétersbourg, à Londres.

Il n'y en a point au Louvre.

Il y en a un petit, *trois cerfs*, dans la galerie Grosvenor, à Londres.

— Le catalogue Paignon Dijonval mentionne en ces termes quelques dessins de Ridinger :

Un cerf franchissant un précipice; au milieu d'une forêt, et guetté par un ours.

Un cerf surpris par deux loups cerviers (lynx) *qui s'attachent à sa tête.* (Ce dessin est aujourd'hui au British-Museum.

Il est comme le précédent à la pierre noire sur papier blanc, sur le catalogue; mais celui du British-Museum, qui est peut-être une répétition, est sur papier bleu.

Un chasseur se reposant sous un arbre; près de lui sont des chiens et du gibier.

Une dame se reposant de la chasse; elle a le bras gauche appuyé sur un chien; on voit à côté d'elle des canards sauvages, des faisans.

Deux dessins à la gouache très-bien faits.

Nous donnons les divers monogrammes de J.-E. Ridinger d'après ses principales gravures et eaux-fortes.

J. E. R. f.

J. E. Ridinger, excud.

I. E. Ridinger.

IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2.



Ecole Allemande. *Tous les Genres.*

DIÉTRICH (CHRISTIAN-GUILLAUME-ERNEST).

NÉ EN 1712 — MORT EN 1774.



Quel maître a peint cette toile où le soleil répand à flots une vapeur dorée, où les fonds se perdent dans un lointain sans bornes? Ne serait-ce point Claude Lorrain? Cette chambre obscure, dont la fenêtre entr'ouverte laisse passer un rayon de chaude lumière qui tombe sur la figure de trois hommes assis autour d'une table, est sans doute quelque œuvre de Rembrandt. Ce paysage tranquille où des vaches, des chèvres, des moutons, conduits par une bergère accorte et joufflue, traversent un ruisseau limpide, est, je crois, un Berghem. Si je ne me trompe, c'est Wouvermans qui a dessiné ce cheval aux jambes fines et nerveuses, monté par un cavalier de bonne mine. Il me semble reconnaître Salvator Rosa dans ce paysage où pendent des roches affreuses, où s'ouvrent d'étroites et profondes gorges servant de retraite aux bandits. Enfin ces cascades tombant des sommets abruptes où croissent les sapins mélancoliques, appartiennent au vieil Everdingen, de même que ces nymphes qui sortent du bain, frissonnantes et nues, pour se réfugier dans le prochain bocage, ont dû naître sous le pinceau du gracieux Poelembourg.

Non, ces divers tableaux, si variés de composition, de style, de manière, sont l'ouvrage du même peintre,

d'un homme extraordinaire qui sut, dans toutes les branches de la peinture, deviner les procédés, le *faire* des plus habiles coloristes, pénétrer le caractère de leurs tableaux ou plutôt en saisir l'aspect et les imiter avec un rare bonheur. Cet homme s'appelait Christian-Guillaume-Ernest Diétrich.

Il naquit à Weimar le 30 octobre 1712; son père fut son premier maître. A l'âge de quinze ans, il entra dans l'atelier d'Alexandre Thiele, paysagiste estimé, qui résidait à Dresde avec le titre de peintre du roi de Pologne, électeur de Saxe. Il n'y demeura que trois années et il sortit de là fort habile dans la seule partie de l'art qu'il ait su pratiquer sans trop d'imitation, le paysage. A dix-huit ans, un grand seigneur de la cour de Dresde [1] le prit à son service et lui offrit une pension de quinze cents livres. Il en vécut pendant quatre ans à Dresde, libre de soucis et tout entier à son art. Mais en 1734, l'admiration que lui inspiraient les tableaux de Rembrandt, de Jean Both, de Berghem, de Karel Dujardin et d'Elzheimer, lui conseilla le voyage de Hollande.

Dans le temps qu'il avait travaillé chez Alexandre Thiele, on put deviner, à la manière dont il imitait les paysages de son maître, quel genre de talent la nature lui avait départi. « Il ne le copia pas, dit Hagedorn, mais « il joûta contre l'original. » Dès qu'il eut visité la Hollande, il osa *joûter* avec de plus grands modèles. Elzeimer, Van Ostade, Karel Dujardin, Rembrandt surtout, lui fournirent le sujet, le style, la composition d'une foule de tableaux. Il fit de Rembrandt une étude particulière. Il entreprit de lui dérober l'art de faire jouer les ombres et la lumière dont ce grand maître a tiré tant d'effets merveilleux. Il s'efforça d'imiter les tons chauds et transparents de son coloris, son faire tantôt fondu, tantôt heurté, les hardis rehauts de sa touche et son harmonie. Diétrich n'est pas le seul peintre qui ait essayé de marcher sur les traces de cet inimitable modèle, et il faut convenir qu'il est loin de l'avoir imité aussi bien que Govaert Flinck, Arnould de Gelder, Léonard Bramer et Van Eeckout. Si ses ombres n'ont pas la profondeur qu'on admire dans celles de Rembrandt, s'il lui est bien inférieur dans les effets de clair-obscur, si son coloris est lourd et n'offre point les tons brillants et mordorés du peintre de la *Ronde de nuit,* si ses empâtements dans les lumières sont rudes sans être gras, c'est que la tâche de faire du Rembrandt après Rembrandt était au-dessus des forces humaines. Mais, ces réserves faites, et en n'attribuant pas aux toiles où Diétrich a imité Rembrandt, plus de valeur que n'en méritent les meilleurs pastiches, il est impossible de ne pas rendre hommage au talent de l'homme qui a exécuté le tableau de la *Piscine*, gravé par Flipart, le *Retour de l'Enfant prodigue* et une quantité considérable d'eaux-fortes, dont nous parlerons bientôt.

Il est certain que Diétrich n'aurait point mérité sa grande réputation, s'il se fût borné à retrouver un coin de la palette de Rembrandt et quelques-uns de ses pinceaux. Le caractère de son talent et ce qui a fait sa célébrité, c'est, si je puis ainsi parler, l'universalité dans l'imitation. En présence de Rembrandt, il sera rêveur, méditatif, expressif dans le dessin, rapide et capricieux dans l'exécution. Mais qu'il vienne à rencontrer les comiques et vulgaires physionomies d'Adrien Van Ostade, des villageois trapus fumant sous la treille de houblon à côté d'un pot de bierre, des poupons à tête énorme et aux jambes courtes, aussitôt le voilà transformé; il abandonne l'ancien et le nouveau Testament, il dessine des têtes grotesques surmontées de gros bonnets de laine ou de chapeaux déformés. Son pinceau devient moëlleux, fondu, sa couleur, tout à l'heure chaude et dorée, se refroidit, revêt cette belle teinte verdâtre qu'Ostade répandait dans la plupart de ses tableaux et qui donne une harmonie si douce à ses compositions. On connaît les *Musiciens ambulants* d'Adrien Van Ostade, ce ravissant tableau, devenu un second chef-d'œuvre dans la célèbre estampe de Corneille Visscher: Diétrich n'a pas craint de refaire, pour ainsi dire, cette œuvre capitale du maître hollandais. Il n'a presque rien changé à la composition. Comme dans le tableau d'Ostade, le père, armé de son violon, domine la troupe de ses enfants qui se pressent autour de lui. Ils franchissent une espèce de porte ou d'arcade, à travers laquelle on aperçoit le ciel et la campagne. Diétrich s'est permis quelques changements dans les détails; ainsi, l'un des enfants souffle dans une cornemuse qui ne se trouve point dans l'œuvre d'Ostade. Les physionomies du peintre

[1] Hagedorn, qui nous fournit ce renseignement dans sa *Lettre à un amateur de peinture*, ne nous a pas conservé le nom de ce seigneur; mais, à la manière dont il en parle, il semblerait qu'il s'agit precisément de la personne à qui la *Lettre* est adressée.

moderne sont plus fines et plus railleuses, et par là il prouve qu'il n'a pas bien compris le sentiment de son modèle. Ce n'était pas sans raison qu'Ostade avait répandu une tristesse maladive sur les visages de cette pauvre famille traînée de village en village par la misère. Toutefois en corrigeant ou en travestissant la pensée d'Adrien Ostade, Diétrich s'est encore inspiré d'Ostade lui-même. Ainsi, dans les traits du père, on reconnaît aisément le



LE GAGNE-PETIT ET LE SAVETIER.

caractère d'un autre personnage d'Ostade, qui joue également du violon et débite des gravelures à des paysans assis devant la porte d'une maison rustique [1].

Quelquefois Diétrich ne craint pas de mêler dans un même cadre les souvenirs des différents maîtres dont il avait également étudié le style et les manières. Ainsi dans le *Marchand de mort aux rats*, tableau dont l'habile ordonnance, imaginée par Diétrich, fait honneur à son talent, on retrouve certains personnages

[1] Ce tableau de Diétrich a été gravé par le célèbre Wille, ami du peintre allemand. Wille possédait plusieurs de ses tableaux et contribua beaucoup à le faire connaître. Plusieurs compositions de Diétrich ont été gravées par Wille; son estampe des *Musiciens* est un des chefs-d'œuvre de la gravure.

Sans compter le tableau dont nous parlons ici, Dietrich a composé une eau forte sur le même sujet. Plus petite que sa peinture, cette eau forte en diffère encore par quelques détails. Elle est reproduite dans les illustrations de cette monographie.

empruntés à Adrien Ostade, tandis que d'autres physionomies et le sujet même de l'œuvre rappellent le *Charlatan* de Karel Dujardin.

Dans le paysage, il donne comme en se jouant de nouveaux témoignages de cette rare pénétration d'esprit qui lui faisait deviner tous les secrets que les maîtres semblaient avoir emportés avec eux dans la tombe. Il s'arrête avec Berghem au fond des riantes vallées, il connaît les ciels d'or et les horizons transparents de Jean Both et de son frère André; il peut, quand il lui plait, suivre Everdingen au sommet de ses roches solitaires et de ses sapins immobiles, s'asseoir avec Ruysdael au bord des cascades bruyantes. « Cette chute d'eau, dit « Hagedorn, qu'il peignit pour son ami Wille, aurait excité l'enthousiasme de Ruysdael et d'Everdingen, et ce « gros bouillon que forme la nappe d'eau aurait appelé un Backhuysen et un Parcellis. »

Mais il s'attira particulièrement l'admiration de ses contemporains par la manière dont il sut retrouver le faire patient, le beau fini de certains maîtres. La grâce, la suavité, l'harmonie de Poelembourg lui devinrent familières comme tout le reste. Sur les traces d'Elzheimer, il peignit cette *Fuite en Égypte* qui est regardée comme l'un de ses chefs-d'œuvre [1], et qui brille par des qualités entièrement opposées à celles qu'il avait montrées dans ses imitations de Rembrandt. Il n'est pas jusqu'au chevalier Van der Werff, dont l'insipide et laborieuse perfection n'ait occupé un moment la mobile fantaisie de Diétrich.

Il y avait dix ans que Diétrich était revenu de Hollande [2]. Depuis ce voyage, il n'avait quitté la ville de Dresde, où il habitait en sa qualité de peintre du roi de Pologne, que pour aller à Brunswick. En 1743, il partit pour l'Italie. Le désir de voir la terre classique de la peinture ne fut pas le seul motif qui le décida à faire ce voyage. Quoiqu'il travaillât sans relâche et malgré son extrême facilité, il ne pouvait suffire à toutes les demandes de tableaux dont on l'accablait à la cour de Dresde. Déjà il s'était enfui auprès du duc de Brunswick, et n'avait pu trouver chez ce prince le repos qu'il cherchait. Il prit le parti de mettre plusieurs royaumes entre ses admirateurs et lui. Cette absence ne paraît pas cependant s'être prolongée au delà d'une ou deux années. Il revint à Dresde où il demeura jusqu'à sa mort arrivée en 1774.

Hollandais avec les Hollandais, Diétrich se fit Italien en Italie. Il peignit des paysages dans le goût de Claude Lorrain et de Salvator Rosa, comme il en avait fait dans la manière de Berghem et d'Everdingen. « Le dessin « coulant de cet artiste, dit un biographe , est dans la manière romaine; la fonte et la légèreté de son pinceau « semblent réunir le goût des Écoles de Flandre et d'Italie, et ses paysages ont souvent la fraîcheur de « Lucatelli et la fermeté de Salvator Rosa. » On ne peut en effet voir sans étonnement, dans une même galerie, des paysages dans le grand style de Guaspre, des campagnes riantes à la façon de Lucatelli, et des sites sauvages et romantiques, comme savait les peindre Salvator, les uns et les autres signés du nom de Diétrich. Mais c'est à Dresde qu'il faut aller pour connaître Diétrich. La galerie de cette ville où il vécut tant d'années et qui fut sa véritable patrie, renferme de nombreux tableaux de sa main et dans tous les genres. On peut juger là, en moins d'une heure, de l'incroyable souplesse du talent de Diétrich, et il semble que, pour la mieux faire valoir, on ait réuni tout exprès les maîtres les plus dissemblables, j'entends ceux dont il imita successivement la manière. Ici c'est un pastiche de Vandermeulen, là une contrefaçon de Watteau, plus loin une paraphrase

[1] Burtin (*Traité des connaissances nécessaires à l'amateur de tableaux*), admirateur enthousiaste de Dietrich, s'exprime en ces termes : « Une touche nette, savante, moëlleuse et empâtée, jointe à des glacis judicieux, fait toujours reconnaître le rare « talent de Dietricy quoiqu'il se soit varié d'une infinité de manières en choisissant ses sujets depuis le *Charlatan de village*, « jusqu'à la *Communion* sublime *de Saint-Jérôme*, et employant depuis le faire heurté de sa *Calisto* jusqu'au fini le plus admira- « blement précieux de sa belle *Fuite en Égypte*. La composition, le dessin et l'expression, tous trois également parfaits, les « attitudes savantes, la gracieuse noblesse, la vérité frappante des étoffes, les charmes du coloris le plus suave, le clair-obscur « le plus piquant, la dégradation des lumières la mieux conduite, joints au pinceau le plus moëlleux et le plus délicat, qui « surpasse le fini précieux de Van der Werff même, assureront à ce chef-d'œuvre de Dietricy une place parmi les plus « excellents bijoux de l'art. » — On verra dans la suite de cet ouvrage ce qu'il faut penser de ce lyrisme où perce un peu trop le possesseur de tableaux.

[2] D'après Hagedorn, Dietrich paraît n'être allé en Hollande qu'une seule fois en 1734. Il serait revenu à Dresde en 1735. Mais Papillon de La Ferté assure qu'il y retourna en 1744, en revenant d'Italie, et y séjourna plus longtemps.

[3] P. de La Ferté, *Extrait des différents ouvrages publiés sur la vie des peintres*. Paris 1776, t. II, p. 55.

de la *Pièce aux cent florins* de Rembrandt; mais il est juste de dire que ces divers essais ne donnent pas une très-haute idée du peintre. Dans cette galerie où brillent de si beaux Rembrandt, de si charmants Watteau, on est peut-être plus frappé qu'ailleurs de l'insuffisance de ces pâles imitations, qui n'ont ni l'accent d'un original ni l'agrément d'une copie. Par exemple, le *Jésus guérissant les malades*, si admirable dans l'immortelle estampe de Rembrandt, devient une assez froide composition dans le tableau de Diétrich. La disposition des figures est à peu près la même. Le clair-obscur représente les mêmes proportions de lumière et d'ombre;



REPOS DE LA SAINTE-FAMILLE.

mais je ne sais pourquoi tout cela nous laisse indifférents. Les malades qui entourent le Sauveur ne m'intéressent point, bien qu'ils portent sur leur visage et dans leur attitude toutes les apparences de la douleur. Le *Christ* de Diétrich est délicat, sans doute, mais il n'est animé d'aucun souffle divin; il n'a aucun miracle au fond du cœur. Personne ne pleure là ces larmes venues des entrailles, que peut arracher la sublime gravure de Rembrandt. Ce sont des gémissements factices dont le peintre n'a saisi que la grimace; ce sont des prières sans émotion; c'est une lumière sans chaleur et une ombre sans mystère.

On en peut dire autant de la *Présentation au temple*, autre pastiche de Rembrandt, qui est également froid et gauche, l'artiste ayant imité la vulgarité du maître mais non sa poésie. Toutefois, en parcourant cette grande galerie de Dresde, on trouve çà et là des imitations plus heureuses. Tant qu'il a eu affaire à des peintres dont le mérite est, si je puis m'exprimer ainsi, tout à fait extérieur, Diétrich, très-habile à saisir les

apparences et d'une incroyable subtilité pour démêler tous les secrets d'une manière de peindre (je ne dis pas d'une manière de sentir), Diétrich arrive plus aisément à son but et souvent il triomphe. S'il entreprend un pastiche de Vandermeulen, il parvient à faire un tableau qui rappelle ce maître, mais de façon pourtant que le pastiche, dans la liberté de son allure, ressemble à quelque peintre du voisinage, par exemple à Parrocel. Il s'attaque tour à tour aux artistes les plus divers, au précieux Miéris, au facile Subleyras, et reproduit assez bien le costume de leur pensée, sinon leur pensée même.

Peignant un jour une de ces petites toiles où il aimait à recommencer les sujets favoris de Corneille Poelembourg, il fit un joli tableau que nous nous rappelons avoir vu à ce même musée de Dresde, et qui est peut-être l'ouvrage où il a le mieux réussi comme expression. L'intention du tableau est un peu risquée, il faut le dire, et dépasse de beaucoup tout ce qu'aurait osé le suave Poelembourg. Diétrich a représenté ici un épisode de l'éternel *Bain de Diane*. La chaste déesse surprend deux de ses nymphes en d'illicites amours. Ce qu'il était impossible de peindre et ce que vient d'interrompre la présence de Diane, toutes les physionomies concourent à le faire comprendre. Rien n'était plus difficile à exprimer, je crois, que l'embarras et la honte des deux nymphes coupables, la curiosité maligne et le factice étonnement des autres. Diétrich, cette fois, a montré, sans copier personne, une rare finesse d'esprit. Les figures, d'ailleurs, sont ici plus légèrement modelées. Les nymphes sont dans l'eau et la plupart à mi-corps. La plus intéressante, ou si l'on veut la plus réprimandée, n'a que les pieds dans le ruisseau et laisse voir une jambe ronde, de vives carnations et un beau corps [1].

L'École française, qui exerçait alors une influence décisive en Allemagne, ne pouvait manquer d'attirer l'attention de Diétrich. Le plus admiré des nôtres dans les petites cours des princes allemands, grands amateurs de peinture, c'était Watteau. Un connaisseur de ce temps nous assure qu'il y avait telle cour où Watteau aurait eu la pluralité des voix sur n'importe quel peintre italien, sans en excepter l'immaculé Raphaël lui-même. Ainsi, tandis que Vien, Drouais, David méditaient la réforme de notre école et un solennel retour à l'antique, pendant que Winckelmann mettait son érudition et son enthousiasme fanatique au service de cette réforme, Watteau était plus admiré à Weimar qu'il ne le fut jamais à Paris. Diétrich courut à Watteau et se hâta de contrefaire ses conversations sur l'herbe, ses mascarades charmantes, où l'humanité tout entière nous apparaît avec ses joies, ses rêves, ses amours et ses tristesses, sous l'ajustement des personnages de la comédie italienne. Mais il ne suffit pas, pour recommencer Watteau, d'avoir une couleur séduisante, du rose, du vermillon et du bleu; il faut aussi avoir son âme, c'est-à-dire son imagination prodigieuse, ses adorables caprices, son goût insatiable pour la rêverie et le plaisir, il faut avoir de l'amour pour l'amour, comme Watteau. Or, Diétrich ne s'attachant qu'aux surfaces, copia Watteau sans le comprendre; il ne vit que le fourreau de cette fine et brillante lame. Aussi n'est-il dans ses *pastorales* qu'une grâce d'emprunt, un feint délire. Ses bergères n'ont point d'esprit et manquent de la naïveté qui en pourrait tenir lieu. Quant aux amoureux de Diétrich, ce ne sont pas non plus les fous charmants de Watteau; ils sont ennuyés et transis.

Il était plus heureux encore une fois quand le maniement du pinceau, le feu de la touche et la pratique devaient jouer le principal rôle. « Dans sa jeunesse, dit Hagedorn, il s'amusait à imiter le Bourguignon. Il « réussissait si bien qu'ayant repeint entièrement deux batailles de ce maître, qu'on avait fait venir d'Italie, et « qui s'étaient gâtées totalement en chemin, les connaisseurs les prirent pour des Bourguignons. Nous avons vu « un étranger, qui faisait peu de cas de Diétrich, étudier ces Bourguignons et en vanter la touche inimitable. »

Tout ce que nous venons de dire montre assez que Diétrich employa la plus grande partie de sa vie et de ses forces à la tâche assez stérile de peindre une innombrable quantité de pastiches. En suivant cet esprit d'imitation qui le portait à parcourir les musées et les galeries de l'Europe, plutôt que d'étudier la nature, Diétrich obéissait à un entraînement qu'on pourrait appeler national. Pendant toute la première moitié du dix-huitième siècle, la science, la littérature, l'art, la politique, l'industrie, n'offrent, en Allemagne, que des contrefaçons timides et souvent malheureuses. Toute l'originalité et tout le génie des Allemands semblaient s'être épuisés dans les premières années du seizième siècle. « Les guerres politiques et religieuses, dit madame de Staël dans son beau

[1] Ce tableau porte le n° 1158 dans le nouveau *Catalogue du Musée de Dresde* imprimé en français.

« livre *De l'Allemagne*, où les Allemands avaient le malheur de se combattre les uns les autres, détournèrent « les esprits de la littérature, et quand on s'en occupa de nouveau, ce fut sous les auspices du siècle de Louis XIV, « à l'époque où le désir d'imiter les Français s'empara de la plupart des cours et des écrivains de l'Europe. Les



LES MUSICIENS AMBULANTS.

« ouvrages de Hagedorn [1], de Gellert, de Weiss, ne sont que du français appesanti ; rien d'original, rien qui fût « conforme au génie de la nation. » Ce que madame de Staël dit fort bien de la littérature allemande de cette époque s'applique avec une égale justesse aux tableaux des deux peintres qui brillèrent dans ce pays vers le

[1] Cet Hagedorn (Frédéric), poète estimable, ne doit pas être confondu avec son frère (Christian Louis), auteur de plusieurs ouvrages sur la peinture et que nous venons de citer.

même temps. Les œuvres de Mengs, ses portraits mis à part, ne sont guère que des Raphaël alourdis et défigurés. Diétrich, malgré sa prodigieuse habileté, a encouru aussi ce reproche d'avoir appesanti Rembrandt, diminué Salvator, obscurci Claude Lorrain et vulgarisé Poelembourg.

En général, les livres où il est parlé de peinture ont prodigué à Diétrich des éloges qui dépassent de beaucoup son talent. Il n'est pas impossible d'en donner la raison. La plupart des hommes qui ont publié des livres sur les peintres et sur leurs ouvrages, étaient ce qu'on appelle des amateurs de tableaux. Plus sensibles aux qualités matérielles de l'exécution qu'au caractère général d'une œuvre, qu'à l'inspiration du génie, ces connaisseurs superficiels, coureurs de ventes, sont prêts à trouver admirable toute composition dont l'ordonnance est habile, où le clair-obscur est bien compris et le pinceau manié avec adresse. Comme ces mérites se trouvent généralement dans les œuvres de Diétrich, ils l'ont vanté outre mesure, et peu s'en est fallu que quelques-uns d'entre eux ne le missent au rang des maîtres dont il s'est fait le copiste.

Qu'il nous soit permis de nous montrer plus sévère. L'imitation, même parfaite, est une preuve d'impuissance. Ce qui caractérise le génie, c'est qu'il est aussi neuf, aussi créateur dans ses procédés que dans ses inspirations. Si Rembrandt a sa manière qui ne ressemble point à celle du Titien ou de Corrége, c'est que ce grand peintre manifestait dans ses œuvres sa pensée, son âme, sa vie propre. On peut bien, jusqu'à un certain point, reproduire le système de composition, le style, la touche, le ton de ces grands maîtres ; mais comment leur dérober le feu du génie qui fait le prix de leurs créations? A quoi bon d'ailleurs? Imiter c'est affaiblir. Tout imitateur est fatalement condamné à rester au-dessous de son modèle; s'il était seulement l'égal de ces grands hommes qu'il copie, songerait-il à les imiter? En fait d'art, nul ne peut rentrer dans la route frayée par le vrai génie; elle se referme comme la mer sur le sillage du vaisseau. Diétrich[1] offre une belle preuve à l'appui de cette vérité. Il n'est pas un de ses innombrables pastiches qui puisse entrer en comparaison avec les œuvres originales qui les ont inspirés, et sans doute il faut attribuer à une pure courtoisie ou à l'amour-propre national ce jugement d'un compatriote : « Il est avec ces maîtres tout ce qu'il veut être; il sent lui-même les beautés « qu'il voit dans leurs productions. Toujours plein de son sujet, maître d'un pinceau facile, il rend avec chaleur « le sentiment qu'il éprouve et ajoute des beautés originales à celles qui le frappent dans les inventions chez les « autres. »

Je n'ignore pas que des peintres du premier ordre se sont plu à montrer la flexibilité de leur pinceau, en peignant dans la manière de tous les maîtres avec un tel succès qu'ils déconcertaient le jugement des connaisseurs. Je sais que ce genre de talent valut à Téniers le nom de *Protée de la peinture*. Mais si Téniers n'avait pas joint à ce mérite celui d'exceller dans le genre qui lui était propre, il ne serait point devenu immortel. Ce n'est pas pour avoir copié, dans un seul tableau, toute la galerie de Philippe IV, qu'il s'est placé au premier rang parmi les maîtres de l'École flamande. Il doit sa gloire la plus solide à ces fantaisies grotesques où l'esprit de l'auteur se retrouve jusque dans l'allure dégagée, preste et légère de son pinceau.

Il ne faut pas croire cependant que Diétrich n'ait jamais rien tiré de son propre fonds, et que sa personnalité échappe, pour ainsi dire, à toute prise. Dans ses pastiches mêmes, il n'a pu se déguiser si bien, qu'il soit impossible de le reconnaître. Il s'est vainement efforcé d'abdiquer sa nature. On retrouve toujours en lui le maître allemand : les morceaux qui passent pour ses chefs-d'œuvre, comme la ***Fuite en Égypte*** et la ***Communion de saint Jérôme***, appartiennent plutôt au genre précieux et fini de Van der Werff, d'Elzeimer et de Poelembourg qu'à l'école des coloristes plus hardis, tels que Rembrandt, Rubens et Salvator. Son dessin manque souvent de grâce; on peut reprendre une certaine raideur dans ses draperies, sa touche est sèche et maigre; son coloris manque d'éclat et de piquant.

Ces défauts, qu'un œil exercé peut aisément saisir, à des degrés divers, dans toutes les œuvres de Diétrich, sont particulièrement sensibles dans ses ouvrages originaux. Le tableau qui se voit au Louvre, et dont le sujet, tiré de l'Évangile, représente *le Christ et la Femme adultère*, peut donner une idée des qualités de notre peintre

[1] Ce peintre était allemand. La véritable orthographe de son nom est donc celle-ci : Dietrich. Mais il poussa l'horreur de l'originalité jusqu'à vouloir défigurer son nom. Il lui donna une couleur étrangère et signa la plupart de ses œuvres : Dietricy.

et des imperfections de son talent. De ses études sur Rembrandt, il avait gardé une habileté incontestable dans l'art de disposer la lumière. Ainsi, dans la toile en question, la femme adultère, personnage principal de cette scène, est vivement éclairée. Elle forme, pour ainsi dire, un centre lumineux dont les rayons glissent, un peu affaiblis déjà, sur la figure du Christ, et se perdent, par une suite de dégradations savantes, vers les deux coins du tableau occupés par des groupes de vieillards. Le coloris de cette toile est harmonieux, la touche moëlleuse, quoique un peu maigre; mais l'opposition des lumières et des ombres manque de franchise, et de là



LA FUITE EN ÉGYPTE.

vient sans doute que l'effet du tout ensemble est assez pâle. Le dessin est pauvre d'expression, les physionomies, celle du Christ surtout, sont dépourvues d'élévation et de vie. Les traits de la jeune femme sont charmants de grâce et de candeur germaniques; mais ce visage, miroir tranquille d'une âme à peine éveillée, conviendrait bien mieux à une vierge innocente qu'à celle dont les fautes furent pardonnées *parce qu'elle avait beaucoup aimé*. Du reste, cette figure de femme semble avoir été pour Diétrich un de ces types de beauté que l'artiste préfère à tous les autres, et dont l'image renaît en toute occasion sous son pinceau. On la retrouve dans un autre ouvrage

du même peintre, gravé par Schmidt en 1775, où l'on voit Sara conduisant sa servante Agar au vieil Abraham: on la reconnaît également dans la Vierge de la *Fuite en Égypte*. Quoique la composition de la *Femme adultère* appartienne en propre à Diétrich, il n'a pu se défendre d'obéir, là comme partout, à son penchant pour l'imitation; les personnages qui entourent le Christ sont tout à fait dans le style et la manière de Rembrandt, et l'on pourrait répéter dans cet ouvrage ce que Michel Ange disait en examinant l'œuvre d'un jeune peintre : « Voilà une peinture qui plaira fort à tout le monde et qui fera la réputation de l'artiste ici-bas; mais que « deviendra votre tableau au jour du jugement dernier, quand chacun reprendra son bien, et que chaque « corps réclamera les membres qui lui appartiennent. » Diétrich, laborieux comme les maîtres qu'il avait pris pour modèles, a laissé un nombre d'eaux-fortes considérable. A manier sa pointe, il montre peut-être encore plus d'habileté qu'à manier le pinceau. Malheureusement ses eaux-fortes, comme ses peintures, sont des pastiches. Le cabinet des estampes de Paris possède deux épreuves des deux premières planches gravées par Diétrich. L'une représente une plage au bord de la mer, l'autre une scène champêtre. Dans ces premiers essais, il semble que Diétrich ait voulu suivre Adrien Van de Velde, alors que ce grand maître effleurait lui-même le cuivre d'une main inexpérimentée. La pointe timide a glissé sur la planche : les traits sont fins comme des cheveux et l'ensemble assez confus. Plus tard, en 1731, un *Christ prêchant* est exécuté dans un goût tout autre; la pointe est lourde, les traits sont raides et symétriques, un peu dans l'ancienne manière allemande. Mais ce n'est pas dans les œuvres de sa jeunesse qu'il faut chercher notre artiste. Le vrai Diétrich, considéré comme graveur, est dans les planches où il a imité les portraits et les compositions religieuses de Rembrandt, les paysages d'Everdingen, les rochers de Salvator. Si quelques-unes de ces productions sont assez belles pour faire douter un moment du nom de l'auteur, il faut reconnaître cependant que les eaux-fortes de Diétrich, tantôt fines et blondes, tantôt énergiques, sont quelquefois trop noires et trop chargées dans les ombres, et n'atteignent guère à la magie des effets familiers au grand peintre de Leyde. Et puis, comment serait-il parvenu, lui, l'artiste allemand, froid d'imagination et patient de nature, à retrouver l'audacieuse fantaisie de la pointe de Rembrandt. Mais ses paysages dans le goût d'Éverdingen, de Ruisdael et de Salvator, ses imitations d'Ostade et de Berghem sont admirables. Il faut regretter aussi qu'il n'ait point achevé son *Christ guérissant les malades*. La composition de cette eau-forte est combinée avec art. Si Diétrich avait eu le temps de la finir, il n'y a pas de doute qu'elle n'eût compté comme le morceau capital de son œuvre.

Quand on considère avec quelque attention le portrait que Diétrich a peint d'après lui-même, on est frappé de la beauté éclatante et douce de cette physionomie : une intelligence calme rayonne sur son vaste front. Mais dans ses yeux, grands et purs, on devine plutôt un esprit sagace et ouvert qu'une âme profonde. On n'y voit point la flamme intérieure du génie, mais une sensibilité délicate, accessible à toutes les impressions du dehors. La nature avait écrit ses destinées sur son visage. Dans l'histoire des arts, la célébrité ne s'attache d'ordinaire qu'aux hommes doués d'une inspiration sincèrement originale. Les vrais grands peintres se distinguent entre eux par des caractères si tranchés qu'on ne saurait les méconnaître. C'est à la condition d'être unique, pour ainsi dire, dans son genre, que chacun d'eux obtient son brevet de célébrité. Leur nom même ne peut être prononcé sans rappeler à l'esprit l'idée de perfection dans une des parties essentielles de l'art. Tel n'est point Diétrich. Par des qualités tout opposées il a sauvé son nom de l'oubli. Doué de l'étonnante faculté de prendre, comme l'antique Protée, toutes les formes, toutes les apparences, il ressemble à tout le monde, il n'est jamais lui-même. Mais souvent il pousse le pastiche à une telle perfection, qu'il étonne ceux-là même dont le goût sévère repousse ces imitations comme des plagiats incompatibles avec le génie.

Composer et peindre dans le goût d'autrui, c'est proprement faire ce qu'on appelle un *pastiche*, genre d'ouvrage qu'il faut bien se garder de confondre avec une copie. Les bonnes copies d'un maître sont souvent des objets précieux, puisqu'elles multiplient et répandent le noble plaisir que peut faire la vue d'un chef-d'œuvre. Habile et fidèle, le copiste nous rend un tableau bien mieux encore que le graveur, puisqu'il ajoute au caractère du dessin, de la composition, à la justesse du clair obscur, c'est-à-dire de l'effet, les qualités du ton et de la touche, si agréables à retrouver. Le pastiche, au contraire, ne donne jamais qu'une fausse idée du maître original à ceux qui ne le connaissent point, et n'inspire que des regrets à ceux qui le

connaissent. A moins de s'élever au rang de ces peintres sublimes, qui prennent leur bien, comme dit Molière, partout où ils le trouvent, ou qui, suivant le mot de Voltaire, savent tuer leur homme, il est rare qu'on



TIMMS

LE PONT DE BOIS.

n'appauvrisse point la pensée d'autrui en la dérobant. Pour ce qui est du peintre Diétrich, on peut, en usant envers lui-même de son procédé de libre imitation, lui appliquer ces vers qu'on voudra bien nous pardonner :

Coloriste aujourd'hui, demain dessinateur,
Et, même en inventant, toujours imitateur,
Dietrich fut tour à tour Van Ostade, Corrège ;
De Protée, en son art, il eut le privilège,
Et sut, dans ses tableaux, fleuri, suave et grand,
Recommencer Watteau, Poelembourg et Rembrand.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Diétrich ou Diétricy ne s'est pas borné à peindre; il a gravé à l'eau-forte et en manière noire, il a fait pour ses estampes ce qu'il a fait pour sa peinture, il a pastiché le plus souvent les autres maîtres, mais dans le maniement de la pointe il s'est montré, à notre avis, plus habile encore que dans le maniement du pinceau. L'œuvre gravé de Diétrich se compose de deux cents pièces difficiles à rassembler parce qu'il en faisait tirer un très-petit nombre pour pouvoir utiliser plusieurs fois son cuivre. — Il a traité des sujets de l'histoire sainte, de l'histoire profane; il a fait des demi-figures et des études de tête, des scènes pastorales, des vues et des paysages.

Histoire Sainte. — Les morceaux qu'il a gravés dans ce genre sont au nombre de 19 parmi lesquels il faut remarquer : *Loth et ses filles ; — Abraham prêt à sacrifier Isaac; — Isaac à genoux sur le bûcher; — Abraham sacrifiant le bélier;* — ces quatre planches n'existent plus. — *Jésus parmi les docteurs,* composition de 26 figures; — *Jésus guérissant les malades,* composition également de 26 figures; — *la Descente de Croix*, composition de 19 figures; — *Saint-Jacques prêchant dans un village,* composition de 17 figures; *la Nativité* et *la Fuite en Égypte*, morceaux dans le goût de Rembrandt.

Histoire Profane. — *Vénus assise sur des roches*, imitation de Poelembourg; — *Combats de Tritons,* dans le goût de Salvator Rosa; — *Le Satyre et le Passant,* imité de J. Jordaëns; — *Le Marchand de lunettes*, 6 figures dans le goût de Van Ostade; *Le Gagne-Petit et le Savetier; le Marchand de mort aux rats ; l'Arracheur de dents; le Charlatan,* dans le sentiment du même maître; — *Bélisaire mendiant,* pièce très-rare et une des plus belles eaux-fortes de l'artiste, et *le Dîner*, pièce également remarquable et fort rare aussi.

Sujets de demi-figures et Études de têtes. — *Les Musiciens ambulants*, gravés dans le goût de Rembrandt et imités d'Ostade; — *la Marchande de mode; le Pontife juif; Prêtre hollandais ; Moine à longue barbe; Homme à moustache; Vieillard debout; Têtes de femmes et d'enfants.*

Scènes pastorales, Vues et Paysages.— *Jeunes filles à l'entrée d'une caverne; Pâtre appuyé sur une vache:* ces deux compositions imitées de Poelembourg; — *Berger conduisant son troupeau,* imitation de Berghem;— *Paysage avec ruines; — Six paysages ; la Chapelle ; le Pont de bois; le Troupeau; le Lac,* ce dernier dans le goût de Salvator; *Bouvier un bâton à la main; Deux Ermites; Deux Paysans;* — études d'animaux : *Boucs, Chèvres, Béliers, Moutons, Brebis, Agneaux; — le Chévrier et trois Chèvres,* dans une campagne.

Les 19 pièces composant les sujets tirés de l'Histoire sainte furent portés à la vente Rigal, en 1817, à 356 francs; les autres sont beaucoup moins chères, parce que les planches existent. Voilà pour les eaux-fortes.

A peu près toutes les galeries publiques de l'Europe possèdent des tableaux de Diétrich.

Le Louvre : *la femme adultère,* estimée 600 francs en 1816, ce qui est évidemment trop peu.

La Belgique : *le Portrait de l'Artiste*, gravé en 1765 par Schmuzer; il se trouve placé en tête de cette monographie.

Le Musée de Vienne : *l'Annonce aux Bergers,* effet de nuit signé et daté de 1760 et *l'Adoration des Bergers,* autre effet de nuit exécuté dans la même année.

La Pinacothèque royale de Munich est mieux pourvue, elle a quatre tableaux de Diétrich : *Lazare dans le sein d'Abraham et l'Avare dans les douleurs de l'Enfer; un Paysage,* sur le bord de la mer; *un Paysage*, avec des cabanes de pêcheurs; *Deux Aveugles*, se conduisant l'un l'autre.

A Dresde, on voit de ce maître 50 tableaux dont voici les plus remarquables : *un homme, une femme et un garçon donnant à manger à des moutons*, dans le goût du Bassan; le portrait de la mère de Diétrich; *l'Adoration des Mages; la Pr sentation au Temple; l'Enfant prodigue; les Noces de Cana; une Scène pastorale*, dans le genre de Watteau; *un Troupeau* de moutons et de chèvres gardé par un berger et une bergère; *Sainte Famille*, à la lueur d'une lanterne; *Jésus guérissant les malades; le Christ en Croix; Mercure et Argus; les Nymphes au bain.*

Voici maintenant le relevé des prix des tableaux de Diétrich dans les ventes publiques :

Vente Blondel de Gagny, 1776. — *Deux Paysages*, 390 livres;

Vente Prince de Conti, 1777. — *La Fuite en Égypte*, 2,200 livres; *des Baigneuses* dans un paysage, 4,041 livres; *douze femmes dans un paysage*. 2,400 livres;

Vente Randon de Boisset, 1777. — *Un Paysage* orné d'animaux, 1,900 livres;

Vente Marin, 1790. — *Deux beaux Paysages*, 1,983 livres; *deux autres,* 801 livres; *un autre*, 500 livres;

Vente Lanjeac, 1802. — *Deux Paysages*, enrichis de baigneuses, 1,690 francs;

Vente Solirène, 1812. — *La Résurrection de Lazare*, 2,010 francs;

Vente Laperière, 1817. — *Le Repos de la Sainte Famille*, 1,700 francs;

Vente Lenoir Dubreuil, 1821. — *La Présentation au Temple*, 1,400 francs;

Vente Cardinal Fesch, 1845. — *La Fuite en Égypte*, 896 francs; *l'Annonce aux Bergers*, 108 francs.

Les eaux-fortes et les tableaux de notre artiste sont signés tantôt Diétrich, tantôt Diétricy. Lancé dans la voie des imitations, il n'a pu se défendre, après avoir vu l'Italie, d'exercer son talent de pasticheur même sur son propre nom.

Ad.

Dietricy: pinx. 1753; Dietricy-fecit 1763.



École Allemande. *Genre, Sujets historiques, romanesques.*

DANIEL-NICOLAS CHODOWIECKI

NÉ EN 1726. — MORT EN 1801.



Dès que ce peintre-graveur a voulu franchir les limites de la vie réelle, qu'il savait copier à merveille, et représenter des sujets pour lesquels il fallait créer ou se transporter dans une autre époque et dans des situations qui ne se prêtaient pas aux études d'après nature, il n'a plus été le même, et s'est montré souvent grotesque. Rien de plus ridicule que ses illustrations de Shakespeare, véritables parodies dont les plus burlesques sont les eaux-fortes qu'il a exécutées pour une traduction de Hamlet, et qui ont été presque dépassées encore par ses sujets mythologiques, où il a en outre donné aux figures des proportions beaucoup trop longues. Malgré ces défauts, qu'il partageait avec la plupart des peintres de la seconde moitié du dix-huitième siècle Chodowiecki possédait ce qui constitue l'artiste. Original, d'une conception facile et d'une exécution aussi consciencieuse que légère, il essaya son talent dans beaucoup de branches. Il a cultivé la miniature, le tableau à l'huile, la peinture sur émail à base de métal, et, avec un très-grand succès et une grande

fécondité, la gravure au burin. Doué d'une imagination vive, d'un sentiment profond, observateur plein de finesse, il a toujours excellé dans la reproduction de ce qu'il voyait et dans la peinture de la société de son siècle. Ses sujets, dès qu'ils sont pris sur le fait, montrent à la fois de la gaieté et le reflet du sentiment humoristique de sa nation ; d'un goût parfait, ses compositions ne contiennent rien qui pourrait choquer la morale.

Chodowiecki peut être comparé sous plusieurs rapports à Hogarth, et bien plus encore au Hollandais C. Troost [1]. Comme eux, il a été un peintre moraliste qui aimait à mettre en scène le vice en face de la vertu, la méchanceté en opposition avec la bonté et le mauvais ménage à côté d'un intérieur heureux. Malgré son goût prononcé pour la peinture réaliste des mœurs, il n'a cependant jamais dépassé la mesure ni certaines limites, et on peut admettre que, s'il avait même vécu à Londres, il n'aurait jamais cherché à atteindre le grotesque sinistre de quelques compositions du maître anglais.

Chodowiecki, qui se rapproche aussi dans plusieurs de ses œuvres des peintres français des fêtes galantes, tels que Watteau et Lancret et même Greuze, a eu malheureusement un coloris froid et en même temps bigarré, qui n'égalait ni son dessin ni sa composition. Ses tableaux à l'huile, assez rares, paraissent avoir gardé quelque chose des procédés de la peinture sur émail, où l'artiste est obligé d'accentuer les contrastes des couleurs, que le feu se charge d'adoucir. La perspective aérienne, si difficile à obtenir dans ce genre de peinture, et que l'on trouve seulement claire et limpide dans les rares tableaux sur faïence peints par Jean Asselyn et van der Mer de Delft, est cependant réussie, ce qui démontre que ces défauts, propres aux peintures à l'huile de Chodowiecki, proviennent uniquement de sa couleur et non pas de son dessin.

Né en 1726 à Dantzig, ce maître a suivi jusqu'à sa vingt-neuvième année la carrière commerciale, tout en étudiant la miniature sous la direction de son père, négociant, et comme lui amateur. A l'âge de trente ans, il vint se perfectionner à Berlin, dans l'atelier d'une de ses tantes, et abandonna complétement le commerce en 1754 pour se consacrer à la peinture et à la gravure, dans lesquelles il se forma sans professeur et se créa, à force d'études, une manière originale. L'époque où florissait Chodowiecki, celle du règne de Frédéric le Grand, n'était guère favorable en Prusse, ni dans le reste de l'Allemagne, au développement de l'art, malgré la bonne volonté du monarque philosophe, porté par goût et par raisonnement vers tout ce qui pouvait orner et charmer l'esprit et avancer la civilisation. La guerre de Sept Ans (1756-1763), où ce pays, bien petit encore, avait à lutter contre la Russie, la France, l'Autriche et la Saxe, absorbait toutes ses ressources et demandait tous ses efforts pour sauvegarder son indépendance.

Comme peintre, Chodowiecki a subi l'influence de Watteau, de Pater et de Lancret, dont les tableaux ornaient alors les palais royaux de Berlin et de Potsdam, où l'on en trouve encore aujourd'hui de fort beaux; mais, comme graveur, il est resté original, puisqu'on ne rencontre guère dans les treize cents eaux-fortes qu'il a exécutées durant les quarante-sept ans de sa carrière artistique, une notable influence étrangère. La plupart de ces gravures, qui ont servi à illustrer des livres, parmi lesquels le *Werther*, de Gœthe, et plusieurs autres romans, offrent des morceaux délicieux. Là, encore, on s'aperçoit que l'artiste allemand rappelle plutôt Troost que Hogarth, car on trouve des compositions dans le genre de *Nemo loquebatur; Erat sermo inter fratres; Loquebantur omnes; Rumor erat in casâ; Ibant qui poterant, qui non potuêre cadebant,* du musée de La Haye, et parmi lesquelles il suffit de citer le *Sebaldus,* le *Pêcheur hollandais chez le Domine, Sebaldus et le Piétiste sous les tilleuls, à Berlin,* l'*Exmission de la famille du curé, le Major et le Conseiller,* toutes peintures charmantes de la société d'alors.

Chodowiecki a aussi gravé des paysages d'après des tableaux de Rembrandt. Là, sa touche n'est plus la

[1] Né à Amsterdam en 1669, mort en 1750, ce peintre, surnommé avec fort peu d'à-propos le Watteau hollandais, a laissé des tableaux à l'huile, des pastels et des gouaches dont un certain nombre a été gravé. Le musée de La Haye possède de lui quinze gouaches dont dix qui représentent des scènes de comédies hollandaises et cinq des réunions d'amis connues sous le nom de *Nelri*. Ces compositions résument le fond du comique de l'esprit hollandais. Charmant d'entrain et prodigue de sel plus ou moins attique, il a laissé des compositions précieuses pour l'étude des mœurs, si peu variables dans ce pays. On pourrait surnommer ce peintre le Hogarth batave doublé de Greuze.

même ; tout y est large, sauvage même, mais plein de sentiment et parfaitement tenu dans la manière des originaux et dans le caractère du maître. En parcourant l'œuvre de ce peintre-graveur, on est frappé du grand nombre de pages marquées au coin de la pensée du moraliste, qui y a évidemment guidé la main de l'artiste. Il est à regretter, répétons-le, que le coloris de ses tableaux ne réponde pas au dessin ni à la profondeur du sentiment de ces belles compositions, dont le morceau capital, quoique un peu maniéré, est peut-être *les Adieux de Calas*, où l'artiste allemand s'est associé au philosophe français pour stigmatiser l'intolérance religieuse. *La Mère et les Filles vaquant aux soins du ménage* est une autre de ses meilleures



LES ADIEUX DE CALAS (Gravure exécutée par Chodowiecki lui même)

gravures, à côté de laquelle on peut citer le *Dessinateur,* charmante petite ébauche dont la reproduction a été placée à l'en-tête de cette notice.

Les Adieux de Louis XVI à sa famille la veille de son exécution est une composition aussi riche mais moins heureuse. L'artiste n'y a pas réussi à représenter ses personnages convenablement. On n'y voit que de bons bourgeois, dont le chef paraît vouloir entreprendre un voyage, et qui, sur le point de se confier au coche, s'arrache des bras de son épouse éplorée par la perspective d'une absence de quinze jours.

Le Prince Léopold secourant des naufragés n'est guère mieux. On retrouve dans ce sujet l'esprit artistique mesquin du siècle et le grotesque des illustrations du Shakespeare.

La fibre patriotique du maître s'est donné carrière dans les scènes de la guerre de Trente Ans, qui valent bien mieux que les sujets mythologiques, où les anachronismes bouffons empêchent même de s'occuper

sérieusement d'un ouvrage dont le travail du burin a du mérite. Peut-on regarder sans rire ces héros de l'antiquité costumés en grenadiers de la garde prussienne, et marchant *au pas du maréchal de Dessau?*

Comme portraitiste, Chodowiecki a été un des plus grands artistes de son temps; fier, spirituel dans la conception, facile et scrupuleux à la fois dans l'exécution, ses têtes sont admirables de touche et de vie. *On croit y trouver de la ressemblance* sans avoir jamais vu les personnes! Le portrait du maître, gravé par lui-même, qui figure à la première page, ne peut donner qu'une faible idée de sa manière, qui était très-variée. Rien de plus charmant que les soixante-douze petits portraits d'une de ses planches, où chaque tête a la valeur et le mérite artistique d'un camée. Une de ses compositions, *le grand Frédéric passant en revue les gardes*, qui a été copiée pour la gravure d'une matrice de tabatière, se distingue par la figure du roi, admirablement faite; elle a servi depuis à tous les artistes qui ont eu à traiter ce sujet. La matrice de tabatière, commandée à Paris par le roi de Prusse, a été exécutée par le célèbre graveur-médailleur Auguste Dupré, né à Saint-Étienne en 1748, mort à Armentau en 1833, le même qui fut chargé, sous le premier Empire, de la gravure des matrices pour la précieuse écritoire en argent destinée à l'impératrice Marie-Louise.

Chodowiecki, mort à Berlin en 1801, à l'âge de soixante-quinze ans, n'a pas eu d'élèves ni même d'imitateurs. Le goût pour le genre des peintures et des gravures des règnes de Louis XV et de Louis XVI, qui avait disparu de France avec la rocaille et la royauté, fut remplacé en Allemagne par la recherche des compositions romantiques et par un retour vers la peinture académique, qui n'y a produit aucun artiste dont les œuvres méritent une mention spéciale.

AUGUSTE DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

La majeure partie des tableaux de ce maître ayant été dispersée en Russie, où ils figurent dans des collections privées, il a été impossible, même à Waagen, qui pourtant s'est trouvé dans une position exceptionnellement favorable, d'en former la liste. Je ne puis donc mentionner que les deux toiles du musée de Berlin : *Cavaliers et Dames jouant des jeux de société en plein air*, et les deux autres qui appartiennent au musée de Leipsick. Les deux premières démontrent l'influence des peintres français Watteau, Pater et Lancret.

On a vu que les eaux-fortes de Chodowiecki s'élèvent à plus de 1300. Le cabinet impérial des estampes à Paris possède 1730 pièces, y compris les doubles; elles forment quatre gros volumes; voici les noms des plus marquantes :

Les Adieux de Calas; — *Guillaume Tell et Gessler*, composition grotesque; — *Les Adieux de Louis XVI à sa famille;* — *Le Général Ziethen assis devant le roi debout*, pièce très-intéressante à cause des dix-neuf portraits historiques du roi et de tous ses célèbres généraux; — *Tusnelde en captivité*, composition d'un ridicule parfait; — *Grande médaille de Catherine II;* — deux paysages d'après Rembrandt et un paysage d'après Dietrich (Dieterici); — un magnifique portrait de la princesse Sophie Wilhelmine, gravé par Chodowiecki d'après sa propre peinture; — *le Père de Lavater dans son cercueil*, très-beau portrait; — le portrait de l'artiste lui-même ainsi que celui du peintre Dietrich; — *Le grand Frédéric à cheval, passant en revue ses gardes;* — *Léonore en croupe derrière le cavalier infernal, franchissant la grille de la porte du cimetière;* — une collection de soixante-douze petits portraits; — *Fables et Scènes de Don Quichotte;* — une série de *Costumes* de l'époque, très-gracieux; — des *Scènes mythologiques et dramatiques;* — des *Groupes de femmes* d'un sentiment remarquable et d'une touche délicieuse; — des *Scènes de la guerre de Trente Ans;* — une série d'illustrations du *Candide* de Voltaire, parfaitement réussies, et une autre série pour *Sebaldus Nothanker*, roman de Nicolaï.

Voici la signature de Chodowiecki recueillie sur ses gravures, laquelle est la même que celle des tableaux :

D. Chodowiecki Sc 1775

DCki DChki 1760

D Chodowiecki del & sec Berolini 1758

PARIS. — IMP. Vᵉ POITEVIN RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Allemande. *Histoire, Portraits.*

RAPHAËL MENGS

NÉ EN 1728. — MORT EN 1779.


PAQUIER · R. MENGS P.ᵗ · DELANGLE

Lorsque, au lendemain de la mort de Raphaël Mengs, le chevalier d'Azara, ambassadeur du roi d'Espagne, fit placer le buste de son ami au Panthéon de Rome, il exprima son admiration pour l'artiste expiré, il traduisit la pensée de son temps, en décorant ce marbre de l'inscription qu'on trouve dans tous les livres et qui commence ainsi : *Ant. Rafaeli Mengs pictori philosopho.* Ce titre de peintre philosophe, qui nous surprend quelque peu aujourd'hui, avait un grand sens pour le chevalier d'Azara et pour les lettrés qui, avec lui, avaient applaudi au succès du prétendu réformateur de l'École romaine. Ces deux mots voulaient dire que Mengs n'avait pas été, comme Corrége, comme Titien, ou comme le premier venu des hommes de génie, un simple peintre naïvement occupé de la couleur, de la forme ou du sentiment, mais une intelligence critique et recueillie, et, s'il est possible, quelque chose de mieux qu'un artiste; la solennelle inscription placée au bas du buste de Mengs signifiait que, s'il avait été sublime, il l'avait été à bon escient, de son plein gré, en homme qui sait les raisons des choses et qui connaît « le fin du fin. »

Le chevalier d'Azara ne se trompait peut-être pas. L'étude théorique de l'art, l'analyse des œuvres glorieuses, l'enseignement *ex professo* avaient en effet tenu une grande place dans la vie de Raphaël Mengs : à notre avis, il est plus respectable par son intelligence que par son talent, et le temps viendra où l'artiste allemand sera mieux protégé par ses travaux littéraires que par ses tableaux et par ses fresques. Déjà, on

oublie un peu ses peintures, mais on se souvient encore de ses écrits. Nous aurons, en racontant sa vie, plus d'une occasion d'examiner si cette manière de voir est conforme à la vérité et à la justice.

Ismaël Mengs, le père du « peintre philosophe », était un artiste danois qui faisait, non sans talent, de petits portraits en émail et des pastels. Il aimait à courir çà et là, et comme il cherchait volontiers la fortune à la cour des princes, il passa une partie de sa vie en Allemagne. Lorsque, le 12 mars 1728, son fils vint au monde à Aussig, petite ville du cercle de Leümeritz, en Bohême, il n'eut rien de plus pressé que de le faire appeler Antoine-Raphaël, jugeant qu'il était de bon augure de donner à l'enfant prédestiné le prénom de Corrége et celui de Sanzio. Ismaël Mengs, étant venu peu après se fixer à Dresde, ne négligea rien pour faire de son fils un prodige. On assure qu'il y parvint. A six ans, le petit Raphaël passait déjà pour un dessinateur. Son père, prenant lui-même le soin de le former, lui enseigna la géométrie et la perspective, il lui apprit les jeux de la lumière, il lui fit faire des études anatomiques et quelque peu de chimie. Mais ce n'était là que le prélude de l'initiation qu'Ismaël lui ménageait. En 1740, alors que son fils n'avait guère que douze ans, il l'amena à Rome.

Ismaël Mengs, qui, lui aussi, tranchait du philosophe, avait des idées très-arrêtées en matière d'enseignement. Son redoutable système de pédagogie n'admettait pas l'école buissonnière. Dès le matin, il conduisait son fils dans une salle du Vatican, il lui faisait donner un morceau de pain et une cruche d'eau et il le laissait là jusqu'au soir sans autre compagnie que les fresques de Raphaël. Le jeune Mengs, à qui tout autre plaisir fut refusé pendant son adolescence, ne réclama pas contre cette austère méthode, il s'y habitua et sut en tirer profit. Ces travaux, qui, pour tant d'autres, eussent été des travaux forcés, l'occupèrent pendant cinq ans, et, bien que Raphaël Mengs ne soit jamais devenu un peintre gai, il ne se ressentit presque pas des suites de l'emprisonnement cellulaire auquel sa jeunesse avait été condamnée.

En 1746, Ismaël et son fils revinrent à Dresde. Après les fécondes semailles, la moisson allait commencer. Raphaël débuta par faire des pastels ; on en parla à la ville et à la cour, et son succès fut tel qu'Auguste III, électeur de Saxe et roi de Pologne, eut un instant la fantaisie de s'attacher cet artiste de dix-huit ans en qualité de peintre ordinaire. Raphaël Mengs refusa modestement ; il prétendit, et sans doute il avait raison, qu'il ne méritait pas encore l'honneur qui lui était offert ; il ajouta qu'il voulait s'en rendre digne, et il demanda au roi la permission de retourner en Italie.

A peine arrivés à Rome (1747), le père et le fils reprirent leur œuvre, car ils étaient tous deux comme d'ardents collaborateurs associés dans le même rêve ; ils n'avaient l'un et l'autre qu'un seul souci, celui d'achever l'éducation du peintre qui devait illustrer le nom de Raphaël Mengs. Un si grand zèle a d'ailleurs quelque chose de touchant, et nous n'en voulons pas sourire. Pour ne pas perdre une minute, ils allèrent se loger tout près du Vatican : Raphaël y reprit sa vie d'étude, dessinant d'après les antiques et d'après les maîtres du seizième siècle, et faisant aussi un peu d'anatomie à l'hôpital San Spirito. Si occupé qu'il fût, il trouva néanmoins le temps d'aimer une charmante jeune fille, Margarita Guazzi, qu'il épousa en 1749, après avoir embrassé la religion catholique. Les deux sœurs de Raphaël (Julie et Thérèse), qui l'avaient suivi à Rome, cédèrent à la contagion de l'exemple et se convertirent de compagnie[1].

Cependant Mengs n'avait encore produit aucune œuvre significative. Il hésitait à se mesurer avec une création personnelle, et, à vingt et un ans, il prolongeait son apprentissage. Mais il eut bientôt l'occasion de montrer son talent. Étant retourné à Dresde avec sa jeune femme, à la fin de 1749, il reçut partout un accueil chaleureux. Pour l'art allemand, si profondément déchu au dix-huitième siècle, Mengs était une espérance. Il fut particulièrement bien reçu à la cour. En 1750, il peignit au pastel le jeune prince Frédéric-Auguste, qui n'avait encore que quelques mois. Ce portrait, fort admiré au Musée de Dresde, représente le futur roi de Saxe assis sur un coussin de velours cramoisi. Mengs fit alors un assez bon nombre

[1] L'une des sœurs de Mengs, Thérèse, peignait des pastels et des miniatures. Après avoir passé sa jeunesse avec lui en Italie, elle vint le rejoindre à Madrid, en 1764. Le roi d'Espagne lui faisait une pension de 1,200 écus. Le Musée de Dresde possède deux pastels de Thérèse Mengs. Mariée à un peintre de Vienne, Antoine Maron, elle mourut en 1806.

de pastels; mais on le croyait capable d'efforts plus sérieux. Auguste III, qui venait d'entreprendre la construction d'une nouvelle église catholique — « l'église de la cour, » comme disent les écrivains du siècle dernier — utilisa le talent de Mengs en lui demandant trois tableaux. Le premier, qui fut placé sur le maître-autel (mais longtemps après), représente l'*Ascension*, et Lehninger n'hésite pas à déclarer que c'est un morceau « dans lequel on découvre toutes les perfections du grand Raphaël. » Les autres tableaux, la *Conception de la Vierge* et le *Songe de saint Joseph*, sont « également des chefs-d'œuvre, » aux yeux du même écrivain, qui paraît se compromettre un peu en faisant montre d'un enthousiasme si effervescent à propos



SAINT PIERRE (Musée de Vienne).

de peintures, estimables sans doute, mais sans caractère. Pendant son séjour à Dresde, Mengs eut maintes fois l'occasion d'approcher le roi. Auguste III le traitait avec une faveur marquée : il aimait, abusant du prénom, à l'appeler « son cher Raphaël. »

Assuré de la protection des grands, considéré de tous, et, de plus, bien payé, « le cher Raphaël » aurait pu passer à Dresde une vie facile et glorieuse. Il ne voulut pas y songer. L'Italie, son rêve éternel, hantait constamment ses souvenirs; il se sentait exilé en Allemagne. S'il ne retourna pas plus tôt à Rome, c'est que Mme Mengs, empêchée, n'aurait pu l'y accompagner. En 1751, elle mit au monde une fille, Anna-Maria, et dès que la jeune femme fut en état de supporter le voyage, toute la famille — y compris les deux sœurs de Raphaël — se mit en route pour le pays bien-aimé.

C'est alors que commença, dans la vie de Mengs, la période laborieuse et féconde. Le courageux artiste eut

d'abord fort à faire pour vaincre la fortune, un instant rebelle à sa cause. Cean Bermudez, qui paraît avoir eu sur son compte des renseignements particuliers, prétend que, pendant les premières années de son séjour à Rome, les affaires du peintre furent assez mal en point, Auguste III ayant dû, par suite de la calamité des temps, interrompre le paiement de la pension qu'il lui servait. Mengs avait d'ailleurs à sa charge une maison tout entière. Aussi se mit-il au travail avec un zèle extrême, multipliant les portraits et faisant même des copies pour les étrangers qui arrivaient à Rome. Il y réussissait d'ailleurs fort bien. Le duc de Northumberland lui demanda la copie de l'*Aurore*, du Guide, du *Triomphe de Bacchus*, d'Annibal Carrache, des *Noces de Psyché*, d'après la fresque de la Farnésine, et enfin de l'*École d'Athènes*. Cette dernière peinture est à Londres, à Northumberland-House, elle est datée de 1755, et M. Waagen y voit la meilleure reproduction qu'on ait jamais faite de la fresque immortelle. Des temps heureux allaient venir. Mengs avait été reçu membre de l'Académie de Saint-Luc, et déjà il passait pour un professeur informé des bonnes méthodes. On apprit bientôt le chemin de son atelier : en copiant Raphaël, il avait étudié les procédés de la fresque, et c'est à fresque qu'il peignit à l'église Saint-Eusèbe ou des Célestins le plafond qui représente le patron de l'église entouré d'un groupe d'anges. Cette peinture fut exécutée en 1757, et comme c'est la même année que Benoît XIV conféra à Mengs le titre de chevalier, on peut croire que cette distinction lui fut accordée à raison du succès qu'obtint sa fresque de Saint-Eusèbe.

Pendant ce temps, Raphaël Mengs, servi, il faut bien le dire, par les circonstances qui accusaient si bien la décadence italienne, parvenait doucement au but qu'il s'était marqué : chacun voyait en lui le réformateur de l'École romaine, et bientôt il devint l'un des plus ardents promoteurs de ce curieux mouvement archéologique qui marqua la seconde moitié du dix-huitième siècle. On sait qu'il eut dans cette œuvre de reconstitution un éminent collaborateur. Winckelmann était arrivé à Rome en 1756; deux ans après, le critique allemand était nommé conservateur de la collection d'antiques que le cardinal Albani installait à la villa qu'il venait de faire construire près de la porte Salaria. Cette maison, si noblement meublée, devint le rendez-vous de tous les savants de l'Europe, que la grande curiosité du temps, Herculanum retrouvé, appelait alors en Italie. On sait le rôle considérable que joua Winckelmann dans l'histoire de la renaissance archéologique. On peut sourire aujourd'hui de cet immense effort, ou du moins on peut en discuter les résultats; on peut dire que ces savants de la première heure ont montré, çà et là, un enthousiasme sans critique et qu'ils ont commis bien des méprises; mais il s'agissait de ressusciter un monde, et alors même qu'ils se seraient quelquefois trompés, Winckelmann et ses amis doivent conserver l'honneur d'avoir déblayé le terrain, d'avoir ouvert la route où la science moderne commence aujourd'hui à marcher d'un pas plus sûr. Sans être un érudit de profession, Mengs s'associa à la recherche commune, il se lia étroitement avec Winckelmann, ils échangèrent leurs idées et leurs théories, et bientôt ils eurent le même idéal. « Durant tout le temps que Mengs a demeuré à Rome, dit Mariette, il a été, en matière de goût, le guide de Winckelmann : cet antiquaire ne voyoit que par ses yeux. » Nous croyons qu'en s'exprimant ainsi, Mariette a donné à sa pensée quelque chose d'excessif. A notre sens, les promenades archéologiques que Mengs et Winckelmann firent dans Rome, les conversations fraternelles qu'ils échangèrent devant les ruines augustes du passé furent aussi profitables à l'artiste qu'au savant. Ils s'instruisirent l'un l'autre et il serait puéril autant qu'impossible de rechercher aujourd'hui lequel a le plus donné, lequel a le plus reçu.

C'est sous l'influence de ces idées nouvelles que Raphaël Mengs, de plus en plus converti à la religion de l'art sévère, peignit la voûte de la galerie de la villa Albani. Ce grand ouvrage (*ove ha superato se stesso,* dit le continuateur de Filippo Titi) obtint un succès retentissant. Raphaël Morghen l'a gravé avec tous les respects qu'il aurait apportés à la reproduction d'un chef-d'œuvre. Ce plafond, plus vaste que rempli, représente Apollon et les Muses sur la colline du Parnasse. On y reconnaît, dit l'enthousiaste Lehninger. « l'élève de Raphaël, de la nature et des antiques. » Les modernes parlent avec moins d'effusion de la voûte de la villa Albani. Au sentiment de M. Waagen, les figures, « d'une forme d'ailleurs admirable, font trop l'effet de statues peintes. » Qu'y a-t-il en réalité dans ce plafond si vanté? Une composition qui n'a de raphaélesque que son arrangement symétrique, une recherche très-sincère et très-estimable de la beauté



A. PAQUIER DEL. RAPHAEL MENGS Pinx. J. ROBERT sc 1858

ADORATION DES BERGERS (Musée de Madrid).

des types, un Apollon dont l'élégante sveltesse reproduit, en l'affadissant, le dieu qu'adorait Winckelmann, et, avec tout cela, une sagesse désespérante, une froideur glaciale.

Des textes nombreux prouvent que le plafond de la villa Albani, et, en général, les autres œuvres de Mengs passionnèrent les critiques du dix-huitième siècle, ceux du moins qui cédaient à l'influence des idées nouvelles. Mais il n'est pas sans intérêt de rappeler que les tentatives du réformateur rencontrèrent quelque résistance. Quels mots sont plus significatifs à cet égard que le passage de Mariette? « Mengs, écrit-il, est correct dans son dessein, et sa façon de peindre est séduisante; il peint avec une propreté et avec un soin qui font l'admiration et l'étonnement des demi-connoisseurs. Mais, pour ceux qui ont des yeux et qui sont en état de juger du vrai mérite, cet artiste ne passera jamais que pour un peintre froid et sans verve, et qui est encore bien éloigné de la place qu'occupe Raphaël, et dans laquelle ses partisans voudroient le faire asseoir. J'ai vu de ses académies dessinées : elles sont de glace. » Voilà ce que Mariette écrivait, à l'heure même où Mengs vivait entouré de l'applaudissement universel. Qui osera dire qu'il se soit trompé ?

Mais ce n'était là qu'une opinion individuelle, et Mengs avait su gagner à sa cause presque tous les critiques du temps. Il comptait en France des admirateurs et des amis, et il faut voir, dans le *Journal* de Wille, de quel air le bon graveur parle de « M. le chevalier Mengs », à qui il envoie un jour une boîte de pastels, une autre fois quelques-uns de ces « crayons rouges que l'on fabrique chez M. Basan. » Les relations entre les deux artistes furent surtout fréquentes pendant le séjour de Mengs en Espagne.

Les biographes nous ont conservé de précieux enseignements sur cette période de la vie de Raphaël Mengs. Vers 1758, il avait fait un voyage à Naples. C'est là qu'il rencontra le prince qui allait devenir roi d'Espagne sous le nom de Charles III, et qui se déclara bientôt un de ses plus ardents protecteurs. Mengs fit le portrait de plusieurs membres de la famille de Charles, et entre autres celui de sa femme, la jeune Marie-Amélie-Christine de Saxe, qui devait mourir en 1760. Ce portrait est au Louvre, et vraiment, quoique la princesse ne soit nullement jolie, quoique son costume soit sans grâce, l'œuvre est délicate, le visage est modelé avec une douceur, une patience qui prouvent bien que Mengs ne fut pas un portraitiste malhabile. Charles III, devenu roi, appela l'artiste allemand à la cour de Madrid.

Une situation superbe était offerte à Mengs, qui ne sut pas résister. Le 7 septembre 1761, il débarquait à Alicante ; quelques jours après, il se mettait aux ordres du roi. On le reçut avec les égards dus à sa renommée. Il eut tout d'abord sa place à l'Académie de San Fernando, et, comme il prenait sa mission au sérieux, il s'occupa avec ardeur d'améliorer l'enseignement que des professeurs un peu hasardeux donnaient aux jeunes artistes. De grands travaux lui furent ensuite confiés. Cean Bermudez les a énumérés dans son dictionnaire, et nous ne saurions les citer tous. Mengs peignit une voûte au palais d'Aranjuez ; au Palais neuf de Madrid, il fit, — avec deux plafonds représentant, l'un l'*Apothéose de Trajan*, l'autre l'*Apothéose d'Hercule*, — quatre dessus de portes où il avait figuré les diverses *Heures du jour*, plusieurs portraits et des tableaux religieux, entre autres la fameuse *Adoration des Bergers*. Mengs travailla aussi à l'Escorial, à Castroxeris, à Saint-Ildefonse. Il semble pris alors d'une activité fiévreuse : l'accès dura huit ans.

Le Musée royal de Madrid a hérité de quelques-uns des ouvrages que nous venons de rappeler, notamment de l'*Adoration des Bergers*, placée d'abord au *Palacio nuevo*. C'est une grande toile de plus de neuf pieds de hauteur ; elle passe, — avec le plafond de la villa Albani, — pour un des chefs-d'œuvre de l'artiste. Nous n'y faisons point de difficulté ; mais, pour un peintre qui se nourrissait de la moelle des lions, et qui traitait d'égal à égal avec Raphaël et avec les maîtres antiques, cette peinture est étrange. Il ne nous a point paru que Mengs se soit beaucoup souvenu de ses études préférées dans ce vaste tableau, qui, d'un bout à l'autre, appartient au dix-huitième siècle, et qui, avec toutes ses prétentions, n'est guère plus sérieux qu'un Vanloo. La forme est languissante et veule ; le coloris est monotone, l'inspiration est nulle. Est-ce la faute de Velazquez, de Titien, de Rubens, de tous les maîtres qui font de la galerie de Madrid un des plus beaux musées du monde? nous ne savons; mais force nous est d'avouer que l'*Adoration des Bergers* n'est pas un tableau si merveilleux qu'on l'a pu croire au temps de Charles III.

Cependant les grands travaux que nous venons de dire avaient altéré la santé de Raphaël Mengs. Le climat de Madrid a des rigueurs auxquelles l'artiste allemand ne s'habituait pas; il regrettait l'Italie, et d'ailleurs des mélancolies de plus d'un genre avaient attristé son séjour en Espagne. Le deuil était entré dans sa maison et dans son cœur. En 1764, il avait appris la mort de son vieux père; en 1768, il eut à regretter celle de son collaborateur vénéré, Winckelmann, cruellement assassiné à Trieste. De plus, quelque chose lui manquait à Madrid, l'antiquité. Il obtint de Charles III la permission d'aller faire une courte



SONGE DE SAINT JOSEPH (Musée de Vienne).

promenade en Italie. Cette promenade dura trois ou quatre ans. Arrivé à Rome, il se remit au travail, et c'est là qu'il peignit, en 1771, un *Noli me tangere,* qui lui avait été commandé pour l'université d'Oxford, et qui est aujourd'hui à *All-Souls College.* Il allait entreprendre une œuvre nouvelle lorsque le roi d'Espagne le rappela. En 1773, il était de retour à Madrid.

Des travaux littéraires occupèrent les dernières années de la vie de Mengs. Il avait toujours aimé à quitter le pinceau pour la plume; maladif et attristé, il chercha dans la littérature une consolation. Il était à Aranjuez, lorsque, le 4 mars 1776, il adressa à Antonio Ponz la lettre qu'on retrouve dans le recueil de Bottari. Cette lettre, qui a les dimensions d'un traité, est curieuse en ce sens qu'elle nous donne l'opinion de Mengs sur les artistes espagnols, et aussi sur un grand nombre de tableaux qui font encore partie de la

collection royale. A son retour à Madrid, il reprit la plume (25 juillet) pour écrire à Falconet, qui s'était permis de parler légèrement de Winckelmann, une sorte de mémoire justificatif. Ce sont là de précieux documents pour l'histoire, et nous regrettons de ne pouvoir les analyser à notre aise.

Aux derniers mots de la lettre que nous venons de citer, Mengs annonce à Falconet qu'il va retourner à Rome. Il y revint en effet en 1777. A ce moment, il n'avait pas encore cinquante ans, mais il était vieilli avant l'âge, et, si son esprit resta toujours actif, sa main devint moins laborieuse. L'année suivante, il eut la douleur de perdre sa compagne, Margarita Guazzi; sa fille était mariée, il se trouva seul, et ses tristesses allaient tous les jours grandissant, lorsqu'il mourut le 29 juin 1779.

La mort de Mengs fut un deuil pour les artistes, pour les lettrés, pour tous ceux qu'il avait lui-même appelés « les antiquomanes. » Son fidèle ami, le chevalier d'Azara, se hâta de réunir ses œuvres littéraires : le recueil parut en 1780. Il y a dans ces deux volumes d'excellentes observations esthétiques, des études sur les questions à l'ordre du jour, et aussi une appréciation vraiment ingénieuse du talent et de la manière de Corrége. En bien des points, les écrits de Mengs ont vieilli; son archéologie peut sembler naïve; comme Winckelmann, il sacrifie à la vague sentimentalité du temps; il a pour l'art romain des enthousiasmes qui, s'ils s'adressaient à l'art grec, seraient mieux justifiés; mais alors même qu'il se trompe, il fait paraître un amour de la beauté, une largeur d'intelligence qui doivent lui concilier notre respect. Peintre de portraits, il a eu des fortunes heureuses : lorsqu'il se trouvait devant la nature, il aimait la vérité, il cherchait d'un pinceau délicat la caresse amoureuse du modelé et la morbidesse attendrie des formes féminines; il est loin d'avoir aussi bien réussi dans l'allégorie et dans l'histoire : là, il est prétentieux, insipide, glacé. Décidément, il n'est pas donné à tous d'être sublime, et l'exemple de Raphaël Mengs le prouve une fois de plus : comprendre, ce n'est pas égaler.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Musée du Louvre. — Portrait de *Marie-Amélie-Christine de Saxe*, reine d'Espagne.

Berlin. — *La Vierge et l'Enfant.* — Portrait d'*Ismaël Mengs.*

Bruxelles. — Portrait de *Michel-Ange Cambasio* (figure à mi-corps). Acquis à Rome en 1862, au prix de 518 fr.

Dresde. — *Le Songe de saint Joseph* (esquisse du tableau de l'église de la Cour). — *La Madeleine pénitente.* — *Marie-Antoinette*, femme de l'électeur de Saxe. — *Cupidon aiguisant une flèche* (pastel). — Douze portraits (idem).

Florence. Musée des Offices. — Le portrait de l'artiste.

Leight-Court. Collection de M. J.-P. Miles. — *La Vierge et l'enfant Jésus.*

Londres. Galerie Bridgewater. — Portrait de *Robert Wood* (gravé dans la galerie de Stafford).

Northumberland-House. — Copie de l'*École d'Athènes.*

Madrid. Musée royal. — *Dona-Maria-Josefa*, archiduchesse d'Autriche. — *Charles IV* (deux portraits). — *Marie-Louise* femme de Charles IV. — *Ferdinand IV*, roi de Naples. — *Saint Pierre.* — *La Madeleine.* — L'*Adoration des Bergers.* — Portrait de l'artiste. — *Caroline*, reine de Naples. —

Milan. Musée Brera. — Portrait du musicien *Domenico Annibali* (1752).

Bibliothèque ambrosienne. — Portrait de *Clément XIII.*

Montpellier. — Portrait du *Duc d'York.*

Munich. — *Un Capucin.* — Portrait de l'artiste.

Rome. — *Apollon et les Muses*, plafond de la galerie de la villa Albani (gravé par Raphaël Morghen). — La voûte de l'église Saint-Eusèbe, représentant le saint entouré d'un groupe d'anges.

Galerie Barberini. — Portrait de la fille de Raphaël Mengs.

Oxford. All Souls College. — Dans la notice qu'il a consacrée à Mengs (*Description de la ville de Dresde*), Lehninger raconte que l'artiste peignit pour l'université d'Oxford un *Noli me tangere*, qu'on lui paya mille guinées. Ce tableau est décrit dans le *Guide d'Oxford*, de Ph. Jung (1805) et dans le *Voyage en Angleterre*, de L. Simond, t. II, p. 151.

Saint-Pétersbourg. Musée de l'Ermitage. — *La Salutation angélique.* — *Saint Jean-Baptiste dans le désert.* — *La Descente du Saint-Esprit.* — *Persée et Andromède.* — *Le Jugement de Pâris.* — *Apollon couronnant une jeune femme.* — Portrait de l'artiste.

Stouread-House (Wiltschire). — *Antoine et Cléopâtre.*

Versailles. — *Charles III*, roi d'Espagne; *Victor-Amédée III; Marie-Antoinette-Ferdinande*, reine de Sardaigne.

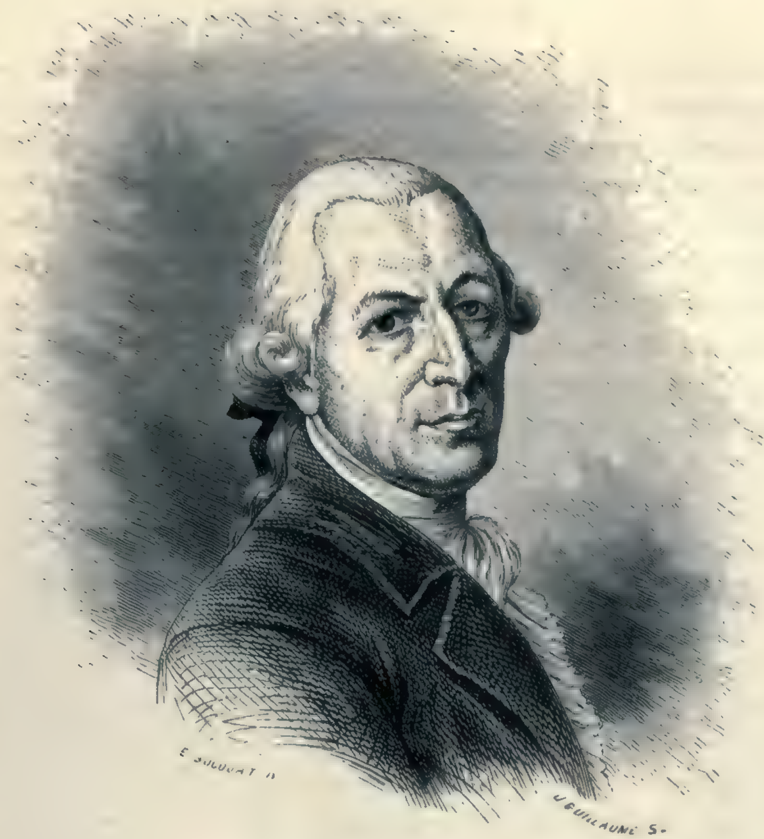
Vienne. — *Songe de saint Joseph* (gravé par Höfel). — *La Vierge et l'Enfant* (gravé par Steinmuller). — L'*Annonciation.* — *Saint Pierre* (gravé par Kovatsch). — *L'infante Marie-Thérèse.* — *Marie-Louise*, grande-duchesse de Toscane.

Vente La Reynière, 1793. — *Sophonisbe*, 2,002 fr.

Vente Lebrun, 1810. — *Le Parnasse*, 1,000 fr. — *L'Adoration des Bergers*, grisaille du tableau du Musée de Madrid, 760 fr. — Portrait de *Winckelmann*, 166 fr. Ce portrait est peut-être celui que Blot a gravé en 1815, d'après un original appartenant à la princesse de Lubomirska, à Vienne.

Vente Denon, 1826. — *Saint Paul tenant l'épée*, 83 fr.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Allemande. *Histoire, Allégorie et Genre*

JANUARIUS ZICK

NÉ EN 1735. — MORT EN 1812.



Les hommes qui, sans être souverains ni favoris des princes régnants, ont réussi à faire dominer leur goût, sont très-rares, quoi que l'on en dise ; ce sont bien plus souvent les masses bêlant à la suite des cours qui ont imposé leur penchant aux artistes dont les œuvres reflètent ordinairement les mœurs, les grandeurs et les faiblesses du siècle, et non pas la conviction esthétique de leurs auteurs. Il y a eu des époques où les meilleurs maîtres n'ont pu échapper à l'influence absorbante du mauvais goût du jour, et, de toutes ces phases, c'est incontestablement celle de la seconde moitié du dix-huitième siècle qui se fait sentir le plus à l'art auquel elle imprima, pour ainsi dire, le maniéré et le grotesque dont l'Europe entière était infectée. La fin du dix-septième siècle s'était déjà signalée par le premier de ces ridicules que la Société de Jésus, affectée si profondément de son amour pour le mignard, avait réussi à substituer aux conceptions sérieuses. Ses églises, espèces de boudoirs ornés de rocailles enluminées de rose et de vert tendres, où les figures des tableaux et de la sculpture montraient ces poses tourmentées, ces visages mielleux et ces membres contournés, qui sont les signes caractéristiques de cette période, témoignent d'un goût déplorable dans lequel le burlesque avait pris la place et le nom du gracieux. Le naturel, le recueillement sans

ostentation, l'extase non affichée et exprimée aussi bien dans les traits que par le maintien, étaient alors sérieusement appelés gothiques, dénomination équivalant, dans l'intention de ces gens, à l'ostrogothique. Ce sont bien moins les iconoclastes que le mauvais goût qui, à partir de la seconde moitié du dix-septième siècle jusqu'à la fin du dix-huitième, a fait le mal irréparable aux cathédrales romanes et ogivales dont les chefs-d'œuvre furent arrachés et remplacés par les plus détestables productions. Quelques artistes ont essayé en vain de lutter contre ce flot toujours montant, mais il est difficile sinon impossible à la longue, de remonter le courant, qui finit toujours par engloutir ou par entraîner avec lui ce qui s'obstine à résister. Le ridicule de la forme n'avait heureusement pu tuer le technique, qui, peut-être même à cause de la décadence esthétique, s'était développé davantage et élevé chez plusieurs peintres, particulièrement dans l'école française, à une hauteur qui atteignit quelquefois la touche des anciens maîtres hollandais.

Januarius Zick fait partie de ces groupes d'artistes du dix-huitième siècle, qui, malgré leur genre maniéré, ont su produire des tableaux où une brosse large, une admirable entente des couleurs et une grande facilité d'exécution constituent les qualités d'un bon peintre. C'est cette facilité qui a même attiré à Zick, de la part d'un compilateur (Nagler), l'épithète de peintre de corporation (*Zunftmaler*). Les toiles que ce maître a exécutées en Suisse et en France, ainsi qu'un certain nombre de tableaux d'histoire et de genre peints en partie en Allemagne, indiquent l'époque où il luttait encore contre la mauvaise tendance de son siècle. On y remarque, à côté d'un empâtement vraiment rembranesque, un style qui n'a rien de commun avec celui qui régnait alors et que l'on retrouve dans les tableaux d'église peints plus tard par Zick, pour satisfaire le goût de l'archevêque et des abbés. On peut citer parmi les œuvres de cette bonne série les deux grandes toiles : *Rebecca demandée en mariage par Eliézer pour Isaac* et *Joseph visitant ses Frères captifs*, de la collection Michel et Robellaz à Lyon, ainsi que l'*Énée emportant son père Anchise*, de celle de l'auteur de cette notice, où les costumes montrent malheureusement les anachronismes coutumiers de l'époque. Les deux grandes toiles conservées à Lyon sont resplendissantes de couleurs, et l'une, *Rebecca*, etc., est signée en toutes lettres. On y voit un vieillard dont la tête offre une excellente étude, à côté d'un autre homme à physionomie méphisthophélique trop effacé et trop plat de teinte. L'autre tableau représente Joseph sous le costume d'un jeune seigneur imberbe; les effets de lumière et la hardiesse de la brosse, l'empâtement intelligent, accusent ici la main d'un peintre rompu aux difficultés de son art. La plupart des tableaux exécutés par Zick dans le goût régnant ont naturellement les défauts et les qualités des peintres des fêtes galantes de l'école française ; ils accusent une possession complète du technique, un goût et une entente des couleurs parfaits, un arrangement toujours agréable, mais du superficiel et un manque d'élévation qui font que ces tableaux ne sont que de jolies images. Les Zick ont fourni une suite de quatre peintres, dont le premier, Johann Zick, est né en 1702, à Ottobeuren, en Souabe; élève du Suisse J.-R. Studer de Winterthur, il est allé à Venise, où il étudia sous Piazzetta. Ce peintre, père de Januarius, a produit un grand nombre de tableaux d'autel et de genre, dont plusieurs se trouvent dans des églises de la Franconie ; il est l'auteur des peintures murales du château de Bruchsal, exécutées de 1751 à 1754, et du plafond de la salle du jardin, au château de Wurzbourg, scènes mythologiques où Diane est servie par les chasseurs de Sa Grandeur archiépiscopale, tous galonnés, à tricornes et à queues ! Tiepolo y a peint les fresques de l'escalier. Ce Johann Zick, mort à Bruchsal, en 1762, est aussi connu pour son globe du système Copernic et dont la description a été publiée. Januarius, né à Munich en 1735, mort à Ehrenbreitenstein en 1812, et l'élève de son père Johann et de l'académie de Munich, s'est rendu à Bâle en 1757, où il peignit plusieurs compositions dans la manière de Rembrandt. On le voit à Rome, en 1758, fréquenter l'école de Raphaël Mengs, pasticheur qu'il a dépassé par son originalité et la facilité de ses procédés. Après avoir visité la France, il retourna à Bruchsal et se fixa à Coblence en 1761. Ses tableaux, recherchés en Italie, où ils sont vendus comme œuvres de Pietro Sacchi, montrent une facilité d'exécution vraiment remarquable, qui est aussi prouvée par la grande peinture murale du plafond de la salle du trône, au château de Mayence, un *Jupiter introduisant Junon dans l'Olympe*. Signée et datée : Jan. Zick, 1787, elle fut exécutée en fort peu de

temps, sans carton, seulement d'après une simple esquisse et sur de grands carreaux tracés à la craie noire. Très à la mode depuis qu'il était venu habiter Coblence, Zick fut nommé en 1764 peintre de la cour de l'archevêque de Trèves, et c'est à partir de cette époque qu'il exécuta des compositions murales et des tableaux à l'huile aux abbayes de Weiblingen, de Zwiefalten, de Raitenhasloch, et dans les églises des Dominicains, à Bamberg, et de Saint-Nicolas, à Wurzbourg. Une *Trinité,* à l'église de l'hôpital de Manheim,



REBECCA DEMANDÉE EN MARIAGE PAR ÉLIÉZER POUR ISAAC.

compte parmi ses meilleures compositions, auxquelles appartiennent aussi les belles peintures murales du couvent de Saint-Pierre, et à Saint-Florentin, à Coblence, dont l'une, la *Noce de Cana,* n'existe plus. On trouvera aux *Recherches et Indications* la liste des eaux-fortes gravées par le maître lui-même, ainsi que les planches au burin exécutées d'après ses œuvres ; il a en outre laissé des dessins lavés et rehaussés de blanc qui sont recherchés par les amateurs. Caspar Benedict, né à Ehrenbreitenstein en 1747, mort en 1828, était son meilleur élève. Le frère de Zick figure comme graveur à Nuremberg, où il a fleuri de 1760 à 1795 et laissé plusieurs planches, parmi lesquelles un plan in-folio de cette ville, édité par J.-G. Leisner. On lui attribue aussi le *Bacchus, Cérès et Cupidon* en demi-figures, qui est signé *Weis. J. C. Zick. sc.* 4. Lorenz et Peter Zick, tourneurs artistiques à Nuremberg, dont le premier avait le titre de

tourneur de l'empereur Ferdinand III, étaient les oncles de Johann, père de Januarius Zick. Lorenz est né en 1544 et mort en 1666; Peter, mort en 1632. Étienne Zick, fils de Lorenz, né en 1639, mort en 1715, de qui Doppelmayer cite trois *anneaux de la Trinité*, comme ouvrages hors ligne conservés à Vienne et à Dresde, exerçaient le même art, et le tourneur Christian Zick, qui a travaillé à Nuremberg vers 1809, était le cousin de Januarius, dont le seul fils, Conrad, peintre insignifiant qui passa sa vie à Coblence, est le père du peintre Gustave Zick, né en 1809 dans cette dernière ville, où il est encore en pleine activité. Élève de Schadow à Dusseldorf, cet artiste de mérite, qui avait, vers 1837, son atelier à Berlin, n'a pas suivi le genre académique de son maître, mais s'est adressé directement à la nature. Il a peint des paysages, des chasses et des chiens isolés. Deux de ses chasses ont été lithographiées par Remy et Tempeltei. Albert Zick, son fils, est un jeune sculpteur plein d'avenir de l'école de Dusseldorf.

Observons encore ici qu'il ne faut pas confondre le maître de Munich avec le peintre strasbourgeois *Benjamin Zix,* né en 1770, connu par ses nombreuses copies et encore plus par ses illustrations de la *Guerre des Perruques,* parodie de l'Énéide de Schaller, par son cahier de planches in-folio des *Fêtes* données par la ville de Strasbourg à Napoléon et Joséphine après la bataille d'Austerlitz, et surtout par les dessins qu'il composa en collaboration avec Bergeret et sous la direction de l'architecte Lepère, pour les sujets en spirale de la colonne Vendôme. Benjamin Zix, le *dessinateur ordinaire des batailles de l'Empire*, a laissé un grand nombre d'esquisses utilisées pour les compositions des tableaux historiques de la galerie de Versailles; il est mort à Pérouse sous le premier Empire. Le cabinet des estampes à Paris possède d'après lui un *Maître d'école,* fac-simile lithographié, et une gravure à l'eau-forte par Duplessis-Bertaux, terminée par Courbe en 1810, qui représente la place Vendôme avec la colonne, dont on est occupé d'ôter les échafaudages.

AUGUSTE DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

PEINTURES MURALES :

COBLENCE. — Au château, dans la salle du trône. — Peinture de plafond : *Justice*, etc.; dans une chambre à coucher : *Aurore*, etc.; dans la chapelle : *Quatre Évangélistes*.

ENGERS. — Au château de l'électeur. — Grande composition et quelques autres en partie ruinées.

MAYENCE. — Au château, dans la salle du trône. — Peinture de plafond : *Jupiter*, etc., signé : *Jan. Zick. 1789.*

TABLEAUX A L'HUILE :

COBLENCE. — A l'église de Saint-Castor. — *Quatre Évangélistes*, œuvres inférieures. A la *galerie des tableaux*, deux petites toiles de 1 pied 1/2, genre, *Faunes*, etc., bonne peinture, propriété de la famille Zick. Le portrait du maître peint par lui-même, reproduit à la page 1.

LYON. — Collection Michel et Robellaz. — Deux grandes toiles peintes dans la manière de Rembrandt, dont l'une signée : *Ja. Zick. inv. et pinxit.* Elles représentent *Rebecca demandée par Eliézer en mariage pour Isaac* (v. p. 3) et *Joseph visitant ses Frères captifs en Égypte*.

MANHEIM. — A l'église de l'hôpital. — *Trinité*.

PARIS. — Collection de l'auteur. — *Énée emportant son père Anchise,* excellent tableau largement peint: (v. p. 1).

WIESBADEN. — A la galerie. — *Madeleine repentante*, signée : *Janus. Zick fe;* peinture maniérée.

EAUX-FORTES GRAVÉES PAR LE MAÎTRE LUI-MÊME :

Une Adoration des Bergers. K. qu. 4.

Une Adoration des Rois. K. qu. 4.

Mercure visitant l'atelier d'un statuaire, que Zick a gravé d'après son tableau qui avait obtenu le grand prix de l'académie de Bavière en 1758. Cette gravure est signée : *Ja. Zick. inv. et pinx. et fec. aquaforte. Selten.*

GRAVURES AU BURIN EXÉCUTÉES D'APRÈS LES ŒUVRES DE ZICK.

Samson à qui on crève les yeux, gravé par J.-B. Gutwein.

La Résurrection du fils de la veuve, gravé par le même.

La Femme en courroux, gravé par le même.

Deux Amours surpris, gravé par F. Basan.

La Rêveuse, gravé par J.-G. Preisler.

Le cabinet des estampes, à Paris, possède ce même sujet.

Portrait d'une vieille femme, gravé par Sommeran.

La gravure représentant la vieille femme, burinée admirablement par Vengelyti (au cabinet des estampes, à Paris) porte : *Zick pinx.*

Signature recueillie sur le tableau à l'huile de la collection Michel et Robellaz à Lyon, dont le sujet représente *Rebecca*, etc.

Ja Zick
inv · et pinxit

IMP. Vᵉ POITEVIN, ETHIOU-PÉROU ET Cⁱᵉ, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Allemande. *Histoire, Portrait*

ANGELICA KAUFFMAN

NÉE EN 1741. — MORTE EN 1807.



La vie d'Angelica Kauffman n'est pas un roman; mais c'est une histoire romanesque qui mêle au souriant tableau d'une longue suite de jours heureux l'émotion d'une page douloureuse et le souvenir d'une erreur qui, dans une existence désormais troublée, pesa presque autant qu'une faute. Femme et artiste, Angelica avait reçu du ciel les dons les plus enviés : charmante par le sourire, par le talent, par l'intelligence, elle semblait faite pour tous les bonheurs; une fatale méprise rendit ces trésors inutiles, ou lui laissa du moins l'éternel regret de ne les avoir pas mieux employés. L'art seul lui demeura fidèle : dès sa première jeunesse, elle lui avait voué un culte ardent, elle l'aima jusqu'à son dernier jour, et elle lui dut ses meilleures joies. Aujourd'hui encore, si quelque chose reste d'elle, c'est son œuvre d'artiste : sa triomphante beauté, nul ne s'en souvient; sa voix enchanteresse, elle s'est tue pour jamais; mais son âme délicate respire dans ses tableaux, et c'est là que nous irons en chercher le parfum évanoui.

Le père d'Angelica, Jean-Joseph Kauffman, était originaire du Vorarlberg. Artiste nomade, il courait de ville en ville, cherchant, sans les trouver toujours, des occasions d'employer un talent des plus ordinaires.

Le hasard de ses courses aventureuses l'ayant conduit un jour à Coire, chef-lieu du canton des Grisons, il y épousa Cléophe Lutz : c'est là que naquit en 1741 sa fille bien aimée Maria-Anna-Angelica.

Le pauvre artiste tyrolien séjourna quelque temps à Coire ; mais bientôt il reprit sa vie errante et il y associa sa fille. Bien qu'il ne fût qu'un peintre sans génie, Kauffman croyait sincèrement à son art ; dès les premières heures, il habitua Angelica à regarder les artistes comme les souverains du monde et il lui raconta à sa manière la vie merveilleuse des grands maîtres. La musique et la peinture présidèrent à l'éducation d'Angelica et se partagèrent ses premiers rêves. Elle avait la voix juste et douce, et même avant d'avoir rien appris, elle prêtait à ses chants naïfs une séduction irrésistible; d'un autre côté, sa petite main s'essayait déjà à manier le crayon et le pinceau, et bientôt elle put aider son père dans l'exécution des peintures dont il décorait les pauvres églises de la Suisse.

Mais ce pays n'offrait à Kauffman que d'insuffisantes ressources : le peintre tyrolien regardait souvent les hautes montagnes qui bordent l'horizon du côté du midi; il songeait qu'au versant de ces cimes neigeuses s'ouvrent la douce région des lacs et les plaines verdoyantes de la Lombardie. Kauffman et sa fille passèrent donc le Splugen, et après avoir fait quelque séjour dans la Valteline, ils s'arrêtèrent à Côme. C'était en 1752. Angelica n'avait que onze ans; mais elle se servait déjà avec adresse du crayon et du pastel. L'évêque de la ville, monsignor Nevroni, ayant entendu parler de la petite merveille, voulut la voir, et il poussa la bienveillance jusqu'à poser devant elle. L'épreuve était périlleuse : Angelica s'en tira avec honneur; si bien que, parmi les étrangers qui étaient venus passer la belle saison au bord du lac, plusieurs se firent peindre à leur tour. Côme fut quelque temps le centre des opérations de Kauffman et de sa fille; mais essentiellement voyageurs, ils faisaient des excursions lointaines; ils allèrent même un jour jusqu'à Constance, où Angelica fit le portrait du cardinal de Roth, et à Schwarzenberg où elle aida son père à décorer une église. Ces travaux achevés, les deux artistes traversèrent de nouveau les Alpes, et faisant cette fois un pas plus décisif, ils entrèrent franchement en Italie et arrivèrent à Milan (1754).

C'est dans cette ville heureuse qu'Angelica grandit et se perfectionna dans l'étude simultanée des deux arts qu'elle aimait. Elle passait de la musique à la peinture, et son talent donnait des deux côtés de si charmantes promesses que Kauffman se demandait souvent s'il fallait faire de sa fille un peintre ou une musicienne. En même temps, sa précoce beauté s'annonçait par des signes éclatants; non qu'Angelica ait jamais été véritablement belle, mais elle posséda au plus haut degré la séduction et la grâce. Dans les portraits qu'ils nous ont laissés d'elle, Reynolds et John Gresse l'ont un peu flattée; ils en ont fait une muse inspirée, et ils ont donné aux lignes de son visage une régularité, une correction qu'elles ne possédaient pas. L'aimable fille a été plus loyale : elle aussi, elle a fait son portrait, et comme elle dédaignait le mensonge, elle s'est représentée telle qu'elle était, les traits un peu forts et tels que devaient être ceux d'une femme qui, par son père, tenait de si près aux frontières de l'Autriche. Elle n'en avait pas moins des cheveux opulents et souples, une adorable fraîcheur de teint, les yeux intelligents et doux, ce je ne sais quoi qui fait aimer, et le charme vainqueur de la jeunesse, qui, pour elle, avait commencé de bonne heure et qui se prolongea bien avant dans sa vie.

Mais il s'en fallut de peu que la beauté d'Angelica ne la détournât de la pratique de la peinture. En la voyant si séduisante, en prêtant l'oreille à ses chansons, les amis de Kauffman rêvèrent pour Angelica les triomphes éclatants, les soirées radieuses du théâtre. On voulut la faire débuter à l'Opéra de Milan. Elle-même, séduite un instant par ces brillantes perspectives, elle hésita; mais, après avoir consulté ses forces, elle comprit que se produire ainsi en public, c'était entrer dans la vie d'aventures et compromettre pour un résultat douteux un bien réel; elle sentit qu'elle était faite pour de plus discrètes ovations, et, dès ce jour, elle se consacra tout entière à la peinture. L'événement prouva qu'elle ne s'était point trompée.

C'est alors, c'est-à-dire vers 1761, qu'elle commença ce long voyage en Italie qui fut pour elle la véritable initiation à la langue sacrée des arts. Elle vit successivement Florence, Parme, Rome, et elle s'arrêta longtemps à Naples. Son séjour dans chacune de ces villes fut employé à des études qui, il

faut l'avouer, ne se manifestèrent jamais par des résultats bien sérieux. Appelée à contempler les créations de cet art splendide où l'antiquité a mis tant d'ampleur ou de grâce austère, elle n'entra jamais dans la pensée des maîtres souverains; elle s'arrêta aux surfaces, et, dans son étude des peintres, elle fut toujours plus touchée de la séduction du coloris et de la lumière que de la fierté du dessin. C'est dans ce voyage qu'elle s'essaya pour la première fois à la gravure : du moins la plus ancienne eau-forte que



LE TRAVAIL.

nous connaissions d'Angelica est datée de 1762. Cette pièce, qui est gravée à la pointe et terminée à la manière noire, est l'œuvre d'une main encore inexpérimentée. L'année suivante, elle grava à Ischia deux nouvelles eaux-fortes, qui font paraître déjà plus d'habileté et de certitude. L'une est le portrait d'un artiste qui tient un porte-crayon; l'autre, qui montre un philosophe lisant dans un gros livre, reproduit sans doute quelque tableau de l'école napolitaine. Angelica passa à Rome l'année 1764 et une partie de l'année 1765. C'est alors qu'elle connut Winckelman, le fervent apôtre de l'antiquité rajeunie; elle fit le portrait du célèbre archéologue, et reçut de lui d'excellents conseils. Vers la fin de 1765, nous retrouvons Angelica Kauffman à Bologne, où elle grave la meilleure de ses eaux-fortes, celle où l'on voit une jeune femme qui, assise et le dos tourné, arrange les longues tresses de sa chevelure, dans

une attitude à la fois si naturelle et si élégante. L'année suivante, Angelica est à Venise, et là encore. tout en continuant ses essais de gravure, elle étudie les grands coloristes de l'école, mêlant à sa sympathie pour les vrais maîtres, — qui peut-être étaient un peu trop vigoureux pour elle, — un enthousiasme pour les coquetteries, plus faciles à comprendre, des Tiépolo et des Piazzetta.

Angelica ne demeura que quelques mois à Venise. Sa bonne fortune voulut qu'elle rencontrât dans le monde, où elle était doublement fêtée comme artiste et comme femme, une dame anglaise, lady Wentworth [1], qui, en lui vantant l'hospitalité de son pays, lui donna envie de le connaître. Angélica se mit en route avec elle, et les deux voyageuses arrivèrent à Londres, le 22 juin 1766.

Ici commence pour la jeune artiste une série de jours enchantés. Ses vingt-cinq ans rayonnaient dans tout leur éclat; une brillante réputation l'avait précédée en Angleterre, et elle devait d'autant mieux réussir, que, bien que Reynolds eût déjà entrepris ses prédications sur Michel-Ange, les connaisseurs anglais n'étaient pas encore bien rigoureux sur le dessin. La signora Kauffman fut, dès le premier jour, à la mode; l'aristocratie la prit sous sa protection, les sociétés les plus élégantes lui furent généreusement ouvertes. Angelica y brillait de toutes les manières, prêtant le secours d'une voix presque italienne aux concerts organisés dans les salons les mieux hantés, et ajoutant au prestige de son talent la séduction d'une grâce irrésistible. Comme peintre, elle réussit surtout dans le genre que les Anglais ont toujours tenu en grande estime, le portrait. Sans doute Reynolds la dépassait de toute la hauteur de son mâle talent; mais le pinceau délicat d'Angelica Kauffman exprimait avec tant de suavité le caractère de la beauté anglaise, elle prêtait à ses modèles de si tendres attitudes, que les femmes ne résistèrent pas au désir de poser devant un peintre qui les comprenait si bien. Angelica fit en 1767 le portrait de la duchesse de Brunswick, sœur de Georges III. Ce portrait donna un nouvel essor à sa réputation et la consacra dans les régions officielles. Elle eut l'honneur d'être présentée au roi, et, à sa prière, elle peignit la reine et son fils.

On a dit que comme portraitiste, Angelica subit profondément l'influence de Reynolds, avec qui elle entretenait d'ailleurs les relations les plus amicales. Il est certain que, dans le maniement du pinceau, elle dut beaucoup à ce maître; mais il n'est pas moins vrai que sa main féminine ne parvint jamais à s'approprier sa vigueur sereine et ses grandes allures. Les portraits d'Angelica sont des vignettes élégantes, ils ont parfois les tons effacés du pastel. Ce qui les recommande surtout, c'est un goût charmant d'ajustement et de costume, une sorte de maniérisme sentimental plein de coquetterie et d'agrément. Le portrait où elle a réuni la duchesse de Devonshire et son amie la vicomtesse de Duncannon est tout un tableau : au milieu d'un parc d'une rusticité mondaine, les deux charmantes femmes sont assises la main dans la main; le satin de leurs robes bouffantes descend à grands plis sur le gazon vert, une lumière caressante les enveloppe, un parfum d'aristocratie est répandu sur cet heureux groupe et sur le paysage qui lui sert de cadre. C'étaient bien là les sujets qui convenaient au talent d'Angelica. Les pauvretés d'une nature prosaïque eussent choqué son instinct d'artiste, elle n'aurait pu peindre une femme laide, ou plutôt, dans son ardeur à tout embellir, elle eût donné de l'élégance à la plus vulgaire créature. Ce besoin de corriger la réalité n'est pas moins visible dans les compositions mythologiques ou familières qu'Angelica multiplia avec complaisance. Soit qu'elle représente, comme dans le *Colin-Maillard*, les jeux naïfs des enfants, soit qu'elle emprunte ses sujets à l'allégorie ou à l'histoire, elle recherche avant tout l'élégance, elle prête à ses figures de la sveltesse et de la grâce. Dans ses nombreuses compositions mythologiques, elle demande à Cipriani le secret de ses types élancés, elle supprime les particularités gênantes, et, pour tout dire en un mot, elle enlève aux physionomies leur accent, elle atténue, elle affadit tout ce qu'elle touche. Au point de vue de l'art, tel que l'ont compris les vrais maîtres, cette faute ne lui sera pas pardonnée; mais on en jugeait autrement au dix-huitième siècle, et les coquetteries langoureuses que nous reprochons à son talent furent précisément l'élément principal du succès d'Angelica Kauffman.

[1] Nagler et la plupart des historiens donnent à la protectrice d'Angelica le nom de lady Veerworth; nous suivons ici un guide vraisemblablement mieux informé, M. Ralph Wornum, *Catalogue of the Pictures in the National Gallery*, 1857, p. 96,

Ainsi toutes choses marchaient au gré de ses rêves : la fortune lui souriait en même temps que la renommée ; Angelica touchait au but, lorsque l'amour, avec lequel il faut toujours compter, vint inopinément mêler le drame à la sérénité de sa vie.



UNE MÈRE ET SA FILLE (Musée du Louvre).

On parlait beaucoup, à cette époque, dans la haute société de Londres, d'un élégant cavalier récemment arrivé en Angleterre, et qui, par ses allures distinguées, par ses brillantes relations, avait l'air d'un parfait gentilhomme. Il se disait issu d'une des plus nobles familles de la Suède, il portait fièrement le titre de comte de Horn, et il prétendait posséder de grands biens dans ces régions lointaines. Il avait du reste une imperturbable assurance, les séductions du visage et de la tournure, la parole spirituelle

et persuasive. Dès qu'Angelica eut vu le comte de Horn, elle se sentit frappée au cœur. Ses vingt-sept ans avaient besoin d'aimer. Le gentilhomme suédois n'eut garde de laisser échapper l'occasion qui se présentait à lui; il feignit la passion la plus vive, on l'écouta, il demanda la main d'Angelica, et, malheureusement, il l'obtint. Mais, hélas! le mariage était à peine célébré, qu'il se répandit dans Londres une étrange rumeur. Le comte de Horn, on l'avait appris trop tard, n'était qu'un vil aventurier, un valet qui avait pris le nom de son maître, et qui, sachant Angelica sur le chemin de la fortune, n'avait pas craint d'afficher les dehors d'un honnête homme pour épouser une loyale jeune fille. Réveillée brusquement dans son rêve, Angelica faillit devenir folle de douleur. Ses amis se groupèrent alors autour d'elle : grâce à de puissantes protections et au libéralisme de la loi anglaise, un acte du 10 février 1768 annula le malencontreux mariage. Au point de vue du monde, dont la sympathie demeura fidèle à la jeune fille abusée, le mal fut réparé; mais elle n'en garda pas moins au cœur une inguérissable blessure, et peut-être un regret.

Tous les artistes, tous les amateurs qui avaient connu Angelica Kauffman s'efforcèrent de lui faire oublier cette triste aventure. Dans le courant de l'année 1768, qui avait si mal commencé pour elle, elle eut l'honneur d'être admise parmi les membres de l'Académie royale de Londres. Aussi, après quelques mois d'abattement, elle reprit d'une main fiévreuse les pinceaux qu'elle avait un instant délaissés; elle revint à l'art, le consolateur éternel, l'ami qui ne trahit pas. Elle montra, pendant cette période de sa vie, une extrême ardeur pour le travail : les compositions historiques qu'elle peignit alors eurent un succès des plus retentissants : à peine sortis de son atelier, ses tableaux et ses dessins étaient gravés, soit en couleur, soit « en manière de crayon » par d'habiles artistes, dont les estampes chèrement payées répandaient partout son nom. Elle fit de nombreux portraits, entre autres celui de la duchesse de Richmond, qui doit figurer parmi ses ouvrages les mieux réussis; plus tard, elle entreprit une nouvelle série d'eaux-fortes, tenant de la sorte en haleine la curiosité des connaisseurs, et demandant au travail la sérénité du cœur et l'oubli du passé.

Treize années s'écoulèrent ainsi. Angelica Kauffman n'était plus la jeune fille enjouée que lady Wentworth avait introduite dans les salons de Londres. Quand elle se trouvait seule dans son atelier, elle ne pouvait s'empêcher de songer aux mélancolies de l'avenir qui s'ouvrait devant elle. Cette perspective d'isolement l'effraya : elle prit alors, à la prière de ses amis, une décision grave. Elle avait rencontré à Londres un vieil ami de son père, le peintre vénitien Antonio Zucchi. Élève des maîtres de la décadence, Zucchi faisait dans une manière claire, agréable, peu sérieuse, de la peinture décorative et quelquefois aussi des portraits. Associé à l'Académie royale, il était honnête homme, et ceux qui ne faisaient pas grande estime de son talent rendaient justice à son caractère loyal. Cette considération, et sans doute aussi le désir de sortir d'une situation un peu fausse, déterminèrent Angelica à épouser Antonio Zucchi. Le mariage fut célébré à la fin de 1781, et peu de jours après, les deux artistes, qui avaient un égal désir de retourner en Italie, s'embarquèrent pour le continent.

Angelica Kauffman (car, malgré son mariage, elle conserva toujours le nom qu'elle avait illustré) traversa alors les provinces flamandes, et elle s'arrêta même un instant en France, à Thionville. Ce détail, qui manque à toutes les biographies de l'artiste, nous est révélé par le *Mercure* du mois de février 1782, où l'on trouve des vers tout à fait galants qu'un poëte de la province, M. Rebel, lui adressa en cette circonstance. Mais Angelica ne s'arrêta qu'un instant dans notre pays; bientôt après elle arrivait à Venise, et c'est là qu'elle reprit ses pinceaux, s'il est vrai qu'elle peignit alors, comme on l'assure, son tableau de *Léonard de Vinci expirant entre les bras de François Ier*. Cette œuvre achevée, elle se remit en route et vint s'établir à Rome, où le souvenir de ses premiers succès était vivant encore et où elle avait résolu de vivre désormais avec Antonio Zucchi dans une sérénité laborieuse.

Angelica Kauffman rentrait à Rome comme une exilée au pays natal; mais il s'était déjà fait bien des vides dans les rangs des amis de sa jeunesse. Elle ne retrouva plus le chef de la nouvelle école romaine, Raphaël Mengs, qui était mort en 1779. Toutefois, son nom avait gardé tout son prestige, et ses œuvres jouissaient en Italie d'une immense autorité. Angelica, à qui le talent de Mengs avait toujours été sympathique, se remit à

étudier de nouveau ses procédés et ce ne fut pas sans en tirer quelque profit. Elle fit même paraître à cette époque des ambitions dangereuses. Plus que jamais éprise de la peinture héroïque, elle s'attaqua aux plus grands sujets, et elle peignit, entre autres, pour l'empereur Joseph II, deux vastes compositions, *Arminius vainqueur des légions de Varus* et les *Funérailles de Pallas*. Certes, c'étaient là de nobles tentatives, mais il n'était pas donné à son modeste talent d'atteindre à ces hauteurs; la force lui manqua toujours; si parfois elle sembla connaître la grâce, c'est une grâce efféminée, doucereuse, affadie. Quand elle traite ces sujets empruntés au monde antique ou à la Fable, elle met l'agrément à la



LE COLIN-MAILLARD.

place de la gravité. Son dessin surtout abonde en indécisions: le sévère pinceau de l'histoire était trop pesant pour sa petite main.

Angelica fut plus heureuse dans le portrait. Elle réussissait surtout à peindre les femmes, qu'elle déguisait à leur gré en muses, en vestales ou même en sibylles. La coquetterie de l'arrangement la touchait plus que la correction de la forme. Dans cette constante poursuite à la recherche de l'élégance, elle eut parfois d'heureuses fortunes. On peut en juger, au musée du Louvre, par un portrait qu'elle fit en 1786, et qui représente une mère avec sa jeune fille. C'est une peinture transparente et légère, faiblement étudiée pour le dessin, mais agencée avec grâce, et qui, dans la gamme claire de sa coloration débile, rappelle, quoique de bien loin, qu'Angelica a vécu à Londres et qu'elle a vu peindre Reynolds.

La destinée de l'artiste paraissait fixée du côté du bonheur; mais Angelica n'en avait pas fini avec les tristesses. En 1795, elle vit mourir son mari, cet honnête Zucchi qui acceptait si bien dans le ménage le rôle secondaire pour lequel il était fait. Peu après Angelica perdit en partie la fortune qu'elle avait acquise

au prix de tant de labeurs. Son âme s'affecta douloureusement de cette double atteinte. La voilà seule de nouveau, cette femme aimante qui toujours a senti le besoin d'être entourée et choyée : elle renoncera à la joie de recevoir dans son atelier la fleur de la société romaine ; et, pauvre, elle se fera une existence plus modeste. Nous en trouvons une preuve dans ce fait que, lorsque, aux dernières années du siècle, l'armée française entra à Rome, le général Lespinasse, intéressé par la situation d'Angelica Kauffman, la dispensa de l'obligation de pourvoir, comme les autres citoyens romains, au logement des gens de guerre. L'artiste reconnaisante remercia le général en faisant son portrait. Ce fut là une de ses dernières œuvres. Atteinte d'une maladie de langueur, en proie à toutes les amertumes de la solitude, Angelica prolongea sa vie jusqu'au 5 novembre 1807. Le surlendemain, les membres de l'Académie de Saint-Luc lui firent de touchantes funérailles. Un long cortége de peintres et d'admirateurs accompagna son corps jusqu'à l'église San-Andrea-delle-Fratte, et, pour rendre à son talent les suprêmes honneurs, on fit porter derrière son cercueil, comme autrefois pour les plus grands maîtres, les deux derniers tableaux qu'avait achevés sa main mourante.

Au milieu des souffrances morales dont le ciel fut si prodigue envers elle, une joie du moins a été donnée à Angelica Kauffman. Plus heureuse que bien d'autres, elle traversa la vie sans connaître les discussions amères de la critique. Du premier jusqu'au dernier jour, elle vit ses moindres ouvrages accueillis par la sympathie universelle, et comme artiste et comme femme, elle se sentit entourée toujours de la mystérieuse auréole qu'ajoute à la beauté la douce lumière de la gloire. Et pourtant, combien il eût été facile de lui chercher querelle sur l'insuffisance de son dessin, sur son coloris sans vigueur, sur son style affadi! Mais puisque les contemporains d'Angelica Kauffman se sont abstenus de lui faire tous ces reproches, ce n'est pas à nous de venir aujourd'hui troubler sa mémoire et attrister par de tardives critiques le souvenir d'une artiste qui, malgré tout ce qu'on en peut dire, demeure, dans l'histoire de l'art, une figure poétique et charmante. Que ses beaux yeux et sa douce voix la défendent donc, comme jadis, contre les sévérités de la critique, et qu'elle dorme en paix, cette enchanteresse, sous la protection de la grâce !

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

L'aventure d'Angelica Kauffman avec le prétendu comte de Horn ne pouvait échapper aux entreprises des romanciers. M. Léon de Wailly, qui s'est emparé de ce sujet, en a tiré tout le parti possible, et son livre, qui a déjà eu trois éditions (1838, 1846, 1859), réunit assurément quelques-unes des qualités du genre, mais la fiction y prend librement ses aises. Nous n'avons pas d'ailleurs la pensée de nous en plaindre. Tout est permis aux romanciers comme aux poëtes.

D'habiles graveurs ont consacré leur burin à la reproduction des peintures d'Angelica. Bartolozzi s'y est surtout distingué. Il faut citer, après lui, Daw, V. Green, P. Bettelini, Scorodoomoff, Dickinson, Wynne-Ryland et Burke.

Quant à l'œuvre gravé par Angelica elle-même, Nagler a catalogué 33 pièces: mais elle en a produit un plus grand nombre, gravures à l'eau-forte, au burin ou en manière noire.

Parmi ses peintures, nous indiquerons les suivantes :

MUSÉE DU LOUVRE. — *Portrait d'une dame avec sa fille.* Ce tableau, qui est entré au Musée en 1860, est gravé pour la première fois dans cette biographie. (Voy. page 5.)

BERLIN. — *Portrait de l'artiste.*

DRESDE. — Une *Vestale;* une *Sibylle.*

FLORENCE. — *Portrait de l'artiste.* C'est celui qui est reproduit en tête de cette notice.

LONDRES, NATIONAL GALLERY. — La *Religion accompagnée des Vertus;* composition de onze figures. Ce tableau a été peint, à Rome, pour J. Forbes, qui le légua à la *National Gallery*, en 1835. Il a été gravé par W. H. Worthington.

CABINET DU DUC DE RICHMOND. — *Jane Maxwell, duchesse de Gordon ;* le *duc de Gordon.*

HAMPTON-COURT. — La *duchesse de Brunswick.*

MUNICH. — Le *Christ et la Samaritaine ; portrait de l'artiste.* Sa main droite tient un crayon et s'appuie sur un portefeuille.

SAINT-PÉTERSBOURG. — *Portrait d'Angelica. Scènes tirées du* Voyage sentimental.

TURIN. — *Jeune femme relevant son voile. Jeune femme occupée à lire ;* figures à mi-corps ; grandeur naturelle.

VENTE DU COMTE SOMMARIVA (1839). — Un *Sujet de l'histoire romaine.*

VENTE DU COMTE THIBAUDEAU (1857). — Le *Serment des Horaces*, dessin à la plume, sur papier blanc.

Angelica Kauffman

Pinx: Romæ

1786.

IMP. POITEVIN, 2, RUE DAMIETTE



École Allemande. *Portraits. Histoire.*

ASMUS-JACQUES CARSTENS

NÉ EN 1754, MORT EN 1798.



Un caractère inflexible dans un corps affaibli par la maladie ; un génie qui, malgré les obstacles de tous genres, avait su conserver son élan au milieu d'un entourage trivial et hostile à l'art ; un homme fidèle à sa foi, malgré le tollé général des routiniers d'une époque déplorable, et qui est mort avec la même sérénité d'abnégation avec laquelle il avait enduré pendant toute sa carrière les dénigrements des médiocrités : voilà ce que présente l'individualité si marquée de ce maître, dont la vie, sauf quelques années, n'a été qu'un long déboire subi avec résignation pour le triomphe de ses convictions. On chercherait vainement dans toute l'histoire des artistes une autre existence comparable sous ce rapport à celle de Carstens, peintre dont le début commença seulement à l'âge de vingt-huit ans, et qui, par seize ans de luttes et de privations, était arrivé à opérer une véritable révolution dans la conception artistique de la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Si son passage n'a pas donné lieu à des changements radicaux ni provoqué de nombreuses compositions conçues d'après ses données, il faut en chercher la cause dans l'attachement trop exclusif de Carstens à l'antique ; son influence ne s'est fait sentir

universellement qu'après sa mort. Rénovateur plutôt que créateur, il devait le premier et le plus profondément marquer dans la réaction contre la mauvaise tenance d'une époque où l'art s'était entièrement écarté du vrai et de la grandeur, période qui ne montrait plus que les productions réglementées des académies, alors exclusivement portées vers le genre conventionnel et la forme vide mais agréable. Haïssant avec une énergie qui touchait à l'exaspération ce qui sentait le métier et le petit, méprisant l'appareil enfantin des figures éclairées par des lampes, adopté alors dans tous les cours de dessin, attaquant sans concession ni ménagement les réputations usurpées mais souvent puissantes, dans le genre de celle de l'éclectique Raphaël Mengs, cet homme pauvre, isolé, dédaigné même et en butte aux attaques des peintres en place, lutta toute sa vie contre la routine au prix de son bien-être. C'est qu'il était convaincu et que toutes ses jouissances se trouvaient concentrées dans le travail. Il avait compris le premier que pour relever l'art de son temps, il fallait revenir simplement à la source toujours vivifiante de la nature; seulement il crut à tort qu'il fallait aussi remonter en même temps aux maîtres du passé, et plus spécialement à ceux de l'antiquité grecque, qui n'est représentée que par la statuaire, aucun véritable tableau grec n'étant parvenu jusqu'à nous, et de laquelle les teintes plates des peintures céramiques sont tout à fait insuffisantes au point de vue de l'art actuel. S'il admirait les grands artistes de la renaissance, il ne voulait pas les imiter, mais faire revivre uniquement, comme Cornélius après lui, l'art grec dans toute sa pureté. Plaçant l'indépendance au-dessus des autres biens, son âme, trempée pour la lutte et la réforme, s'est usée à combattre le faux imposé et maintenu obstinément par les établissements officiels, dans lesquels la médiocrité casée abhorrera toujours ce qui peut lui faire sentir son insuffisance et l'obliger à quitter les chemins battus. Il attaqua particulièrement les maximes de Mengs, alors admiré comme un second Raphaël et qui soutenait que, « pour l'expression de la beauté, l'art est supérieur à la nature trop assujettie au hasard; libre de butiner chez celle-ci toutes les beautés disséminées çà et là, il se trouve bien plus à même de constituer l'ensemble de la vraie beauté que la nature ne pourrait jamais complétement atteindre à cause des accidents auxquels elle est exposée. »

On comprend que l'opposition de Carstens aux doctrines de ces pontifes, devenus pour nombre de moutons de Panurge de véritables fétiches, devait lui attirer les haines de tous les fanatiques de l'engouement du jour, et nuire grandement au succès de ses compositions, dans lesquelles, contrairement à celles de ses antagonistes qui ne connaissaient que l'idéal de la forme de convention, le jeune novateur, malgré sa tendance hellénique, montrait un profond sentiment et la recherche de l'idéal de la véritable esthétique, que l'artiste ne peut trouver qu'au fond de son âme. Si la gent de l'art officiel et sa suite s'acharnaient contre le révolutionnaire, celui-ci fut cependant bientôt suivi par un petit nombre de jeunes artistes d'élite, qui, loin de ressembler à ces grotesques ultra-radicaux de la peinture dits réalistes, de nos jours, ne cherchaient pas la réforme dans le laid et dans le règne de l'incapacité, mais au contraire dans le rétablissement du grand art. En outre du célèbre statuaire Thorwaldsen, de Wæchter et de Schick, on peut citer le bouillant Joseph Koch, peintre tyrolien, ami du roi Louis de Bavière, qui se signala, dans la *Critique moderne*, par des articles d'une extrême violence où on le voyait qualifier, non pas sans raison, les œuvres de ses adversaires de « marchandises de pacotille, fruits secs sans sel ni force, mais mielleux; productions mort-nées d'eunuques enfantées dans un somnambulisme d'huître. » C'était pourtant du chef de cette école de pasticheurs qu'un critique purement rhéteur, mais autorité pour une admiration stéréotypée, a dit (V. l'*Histoire de l'Art et de l'Antiquité*, par Winkelmann, III, 6, § 12) que « les figures sont aussi belles que celles de l'antiquité; que Mengs était peut-être le plus grand peintre de son époque et ne sera probablement jamais surpassé; qu'il était un second Raphaël, phénix né des cendres de l'autre; enfin qu'il était destiné à faire connaître au monde la beauté dans les arts et à s'élever dans son vol à la plus grande hauteur que l'homme puisse atteindre. « Si le comte de Raczynski prétend, dans son *Histoire de l'Art moderne en Allemagne,* » que les peintres français ont été encore plus loin dans la voie de l'imitation servile de l'antique, et que l'emploi du modèle fut poussé par eux au point de nuire grandement à la composition, au point que la pensée fut sacrifiée à l'exécution, le détail à l'ensemble, la partie technique à la partie spirituelle de l'art, et

que Mengs s'est beaucoup éloigné de ses devanciers en recherchant les formes antiques, et qu'il a ravivé le goût des arts, la beauté des formes antiques et le style grave, etc. », l'auteur polonais se trouve ici aussi faible critique que Winkelmann et se montre en contradiction partiale ; ayant à choisir entre Raphaël Mengs et David, on ne pourrait pas balancer un seul instant ; ce dernier maître, malgré sa tendance trop académique, a eu certes de l'originalité ; en faisant revivre l'antiquité, il n'a nullement pastiché comme Mengs, dont les œuvres ne sont que des imitations. Il est incontestable que les dessins que Carstens exposa à Rome en 1796, aux applaudissements des Italiens et même des connaisseurs français et anglais, peuvent être regardés comme les premières tentatives de la lutte que le sentiment réuni à l'imagination commençaient à ouvrir contre la forme servile et le fétichisme du mannequin. Les réformateurs composèrent bientôt une petite troupe de jeunes artistes, tous venus du Nord, tous convaincus que dans l'art le sentiment et le reflet de



GANYMÈDE ENLEVÉ PAR L'AIGLE DE JUPITER. (Tableau à l'huile appartenant à lord Bristol.)

l'âme seuls peuvent produire du grand, que l'unique forme, même le plus fidèlement et le plus scrupuleusement copiée, ne saurait traduire convenablement l'émotion ; que l'étude trop exclusive du modèle doit tuer l'inspiration, rendre la pensée faible et faire produire des tableaux où la composition accusera toujours un assemblage d'études rapportées. Cette révolution dans les arts opérée à Rome par ces étrangers n'avait encore, à cette époque, rien du caractère religieux, ou plutôt confessionnel, qu'elle devait prendre à sa seconde phase sous Overbeck, suivi de Veit, Schadow et autres ; bien au contraire, elle coïncida avec le mouvement philosophique en Allemagne, où la littérature comme l'art subit aussi sa révolution, qui devait donner au monde les chefs-d'œuvre de Lessing, de Kant, de Fichte, de Hégel, de Gœthe, de Schiller et de tant d'autres grands penseurs prosateurs et poëtes.

La troisième phase du mouvement régénérateur opéré à Rome n'eut lieu que vers 1830 ; c'est à cette époque que l'art fit un grand pas de plus. La partie technique, c'est-à-dire la couleur proprement dite, trop

négligée par les premiers apôtres de cette réforme, aux yeux desquels le coloris était regardé à grand tort comme secondaire, sinon même insignifiant pour l'essence de l'art, fut cultivée davantage, quoique Overbeck et Thorwaldsen fussent encore réunis et qu'ils continuassent à suivre et à défendre leurs tendances. C'est à ces phases successives qu'appartiennent des maîtres tels que Cornélius, Henri de Hess, Schnorr et enfin le plus grand entre eux, Kaulbach, chez qui la conception, la pureté et la facilité du dessin, l'imagination, le sentiment et le coloris constituent l'artiste dont on chercherait vainement, même dans la peinture allemande ancienne, l'équivalent aussi complet. Si la renaissance du XVIe siècle avait été plus spécialement celle de l'art italien, la renaissance allemande de la fin du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe a eu pour but de faire renaître l'art grec dans toute sa pureté et avec toutes ses formes sévères; tentative heureuse qui, réunie à un sage naturalisme, a certes relevé l'esthétique à une hauteur de logique à laquelle elle n'avait pu atteindre jusque-là. Carstens, qui confondait dans sa haine légitime pour la routine et les établissements subventionnés, même le peu de bien qu'ils pouvaient offrir, rejetait à tort jusqu'au modèle, qu'il croyait inutile à toute composition historique; c'est la cause pour laquelle la critique trouve à blâmer dans ses œuvres la perspective, parfois les proportions mêmes, plus souvent les détails et particulièrement les draperies, quand elle n'a qu'à louer l'ensemble de la conception, où Carstens a toujours montré une grande variété dans les caractères des têtes de ses personnages. Incapable pour la couleur que, du reste, il estimait peu, il n'était en définitive qu'un grand et hardi dessinateur, artiste compositeur inspiré dont le crayon a puissamment contribué à faire rejeter tout ce qui sentait le garde-meuble et le Louis XV; son nom s'est inscrit dans l'histoire de l'art, où il occupe une de ces places lumineuses qui désignent les périodes des renaissances. Cependant, tout en rejetant le faux, il n'a créé aucune voie nouvelle; lui comme Cornélius étaient des ultra-hellénistes, et par conséquent rien que des rénovateurs; on ne trouverait chez eux ni l'originalité locale de Réthel ni l'originalité universelle de Kaulbach. Tout en voulant faire revivre purement l'art grec, ni Carstens ni Cornélius ni leurs adhérents n'ont heureusement pu atteindre leur but; ils ont fait bien mieux pour l'esthétique moderne, car les caractères de leurs figures, bien plus variés, ont le sentiment plus profond créé par le christianisme, et, tout en voulant nous rendre l'art païen, Carstens même l'a christianisé sans s'en douter. Aussi ses compositions, très-largement conçues, durent faire sensation à l'époque de leur apparition : entièrement opposées au goût régnant et aussi éloignées du joli des peintres des cours de France du XVIIIe siècle que du genre académique de David et de son école, elles offraient du nouveau, qui ne l'était cependant que sous le report du sentiment et de la variété des physionomies.

Carstens était fils de meunier et naquit en 1754 au moulin paternel, à Saint-Jürgen dans le Schleswig, où sa mère, femme de mérite et supérieure à sa condition, était renommée comme peintre amateur de fleurs. Le jeune Asmus y prit le goût du dessin; encore enfant, il s'inspira, comme il l'a raconté lui-même, de Julian Ovens, élève de Rembrandt, peintre de qui plusieurs beaux tableaux se trouvent à la cathédrale de Schleswig, appendus à côté des célèbres sculptures de Bruggemann. Mme Carstens, déjà veuve, ne s'était cependant décidée à donner suite à l'entraînement de son fils vers la peinture, carrière trop chanceuse pour des gens sans fortune, qu'après que l'oracle pédagogique lui avait déclaré par la bouche du respectable maître d'école, « que le jeune Asmus était trop borné et trop paresseux pour être bon à autre chose qu'à barbouiller du papier et de la toile. » Après plusieurs tentatives infructueuses faites dans le but de lui trouver un bon maître, elle s'était en dernier lieu adressée au peintre Tischbein, de Cassel; mais là aussi elle dut rompre les pourparlers, puisque M. le conseiller de la Cour exigeait, comme une des conditions, « que l'élève aurait à lui cirer ses bottes, à brosser ses habits et à monter derrière son carrosse. » Peu de temps après, le jeune Carstens, à peine âgé de seize ans, perdit sa mère, et ses tuteurs, aussi sourds à la voix suppliante de leur pupille qu'à celle de l'oracle à férule, firent passer le malheureux de la farine dans le vin, c'est-à-dire pour sept années en apprentissage chez un marchand ou négociant en vins, un nommé Bruyn, à Eckerförde. Ni le rincement des bouteilles, ni ce que les Allemands désignent sous le nom de *baptêmes* (falsification des vins avec de l'eau), ni l'atmosphère de la cave, où Asmus passait dès lors la plus grande partie de ses journées, ne purent abattre sa foi, et, tout en

soufrant les hauts Sauternes, il souffrait en patience, soutenu par l'espoir de suivre plus tard ses goûts. Le bonheur avait voulu que M. Bruyn fût un commerçant intelligent et instruit, et, ce qui valait encore mieux pour le jeune Carstens, un amateur de peinture. Cet homme, qui pressentait l'avenir de son apprenti, lui permit d'employer une partie des matinées au dessin; il lui fit même donner des leçons par le portraitiste de la localité; aussi le voyons-nous bientôt en état de faire les portraits de toute la famille et d'un grand nombre de connaissances de son excellent patron.

A peine l'engagement expiré, en 1776, et redevenu libre, il écrivit à ses tuteurs pour leur annoncer qu'il entendait dorénavant poursuivre sa vocation, et, sans attendre la réponse, il partit pour Copenhague. Là, on



PAQUIER DEL. CARSTENS. INV. JOLLANGLE.

BATAILLE DE POTIDÉE OU SOCRATE SAUVE LA VIE A ALCIBIADE. Dessin à la plume et à la sépia, de la collection de Weimar.

le vit d'abord passer de longues journées dans les galeries royales, absorbé uniquement dans la contemplation, sans songer le moins du monde à copier et ce ne fut qu'après plusieurs semaines d'une mûre digestion qu'il commença, non pas à copier, *mais à reproduire de mémoire;* c'est cette manière qu'il conserva dorénavant jusqu'à la fin de ses jours et dans laquelle résident ses qualités et ses défauts. Il lui fallait deux ans pour que cet étrange procédé pût le rendre apte à dessiner convenablement la figure; il débuta par une première composition qui représentait la *Mort d'Eschyle tué par la tortue que l'aigle lui laisse tomber sur la tête.* L'année suivante plusieurs de ses dessins attirèrent déjà l'attention de l'Académie, qui lui ouvrit ses portes, mais où l'un des membres, le professeur Abilgaard, ne manqua pas de lui déclarer carrément « qu'il ferait beaucoup mieux de retourner à sa cave; la prétention de se faire peintre à l'âge de vingt-huit ans était une folie. »

La réponse du jeune artiste à cette inintelligente boutade fut une composition grandiose, de 12 pieds

de hauteur, un *Éole repoussant Ulysse à son retour au moyen d'une outre à vin vide;* elle produisit une sensation universelle, et fit dire aux connaisseurs que le dessin montrait de profondes études des œuvres de Michel-Ange, que Carstens connaissait cependant à peine par quelques mauvaises gravures. C'est dans sa manière, contraire aux usages régnants autant que dans le ressentiment que lui avait fait éprouver le jugement irréfléchi des académiciens qu'il faut rechercher l'origine de l'aversion insurmontable contre le modèle et la haine contre les écoles officielles, auxquelles Carstens resta fidèle toute sa vie. Peu de temps après avoir montré par cette composition à quoi on peut arriver, même sans avoir recours aux plâtres, et voyant décerner le premier prix à l'un des parents du même professeur et cela pour une œuvre tout à fait détestable, et au détriment de ses condiciples, il refusa lui-même avec hauteur la médaille, ce qui le fit exclure de l'école. Cette inflexibilité ne se démentit pas lorsque le conseil de l'Académie repentant l'engagea, l'année suivante, à concourir pour le prix de Rome. « Je n'ai que faire de vos plâtres, et j'arriverai sans vous et malgré vous à Rome; » telle fut sa réponse. Comme, pour subsister, il dut employer dorénavant toutes ses journées à dessiner le portrait, il ne lui restait plus que la nuit pour les études; aussi en passa-t-il la plus grande partie à composer. Agé déjà de trente-cinq ans, au bout de sept années de labeur et lorsque à force de privations le pauvre artiste était arrivé à économiser la minime somme de cent thalers (375 fr.), rien ne put le retenir plus longtemps à Copenhague ; accompagné de son frère, dessinateur tout à fait insignifiant, il partit pour l'Italie et arriva à Mantoue, après s'être arrêté quelques jours seulement à Dresde. Le petit pécule approchait de sa fin et la misère à pas rapides, pendant que le stoïque jeune peintre allait avec sérénité étudier au palais del Te les grandes compositions de Jules Romain, études qui consistaient toujours, chez lui, uniquement en contemplations exemptes de toute copie directe. Dévorés plus que jamais du désir de visiter Rome, les deux frères, un paquet au bout de leurs bâtons pour tout bagage, partaient à pied pour Milan, en emportant pour toute ressource leur dernière pièce de monnaie et une lettre de recommandation. Celle-ci ne dut servir qu'à leur attirer des affronts. L'aimable Mécène à qui elle était adressée se fâcha tout rouge contre « le vieux fou qui s'était avisé de lui envoyer des gens aussi *râpés,* » et il les mit tout simplement à la porte. Les voilà en pays étranger, sans connaissances, sans moyen de subsister, la poche et même l'estomac vides et presque nus, car les habits montraient en effet l'âme par toutes les coutures. Malgré leur misère, Asmus ne voulut quitter cette ville inhospitalière qu'après avoir étudié à fond la *Cène* de Léonard de Vinci. Comment vécurent-ils ces jours-là? Dieu le sait. Enfin ils s'en retournèrent tristement et toujours à pied par la Suisse, en payant le pain et le gîte avec des portraits. A Zurich, le peintre Salomon Gesner réussit à placer quelques-uns de leurs dessins, ce qui leur permit, sans mourir de faim et sans trop de fatigues, d'atteindre Lubeck ; c'est ainsi que se termina pour Carstens sa première pérégrination en Italie, pour laquelle il s'était imposé sept années de privations! Cinq autres années durent de nouveau être passées péniblement dans la ville hanséatique, où, en courant le portrait pour vivre, il se sentit encore plus isolé qu'à Copenhague et finit par rentrer complétement en lui-même. La réalité s'était effacée pour faire place à ce monde imaginaire peuplé uniquement des personnages de l'Iliade, de l'Odyssée et des créations de Shakspeare, de Milton, de Pindare et d'Ossian qne nous montrent ses compositions. Ne faisant plus de l'art que pour l'art, il devint de plus en plus indifférent à la critique, à la renommée et même au succès matériel. Vivant de si peu, avait-il besoin d'autres jouissances que celles qui lui donnaient son travail et le monde de ses créations? Cette riche organisation ne pouvait cependant pas manquer à la longue de s'attirer l'estime et même l'admiration des quelques hommes d'élite de son entourage. L'un d'eux, le poëte Overbeck, père du grand peintre religieux de ce nom, le tira, presque de force, de sa mansarde et lui procura les moyens de vivre quelque temps à Berlin. Ici encore la fortune ne lui sourit guère d'abord; il y passa deux années attristé par des maladies, et c'est probablement peu de temps avant ce déplacement qu'il exécuta à la plume et à la sépia la *bataille de Potidée,* où l'on voit *Socrate sauver la vie à Alcibiade* (v. p. 5), composition datée de 1789 et conservée à Weimar, dans laquelle l'armement des guerriers dénote une grande ignorance de l'antiquité grecque, et accuse en outre, sous certains rapports, un reste de la tendance fausse de son siècle contre laquelle il luttait, mais dont il n'avait pas encore entièrement su se défaire.

La *Chute des Anges*, d'après le poëme de Milton, composition de plus de huit cents figures exposée en 1790 reproduit ci-dessous), et une autre, *Ossian et Alpin* [1], le firent nommer professeur à l'*Académie des Arts et*



LA CHUTE DES ANGES, d'après Milton; à Weimar et à Berlin.

[1] Le vieillard Ossian, assis devant Alpin, dans une vallée rocheuse; lui et le barde chantent alternativement leurs chants d'adieu de Bérathon : « Tourne, fleuve, ton cours bleu autour de l'étroite plaine de Lutha; laisse les vertes

des Sciences mécaniques de la capitale prussienne, place acceptée seulement par Carstens après l'avoir refusée à plusieurs reprises, et cela malgré son extrême pauvreté ; il ne consentit enfin à la remplir qu'à condition de ne dépendre en rien du conseil académique. S'il s'était décidé à tendre le cou au collier officiel, c'était uniquement dans l'espoir d'obtenir le *stipendium* qui devait lui permettre d'aller à Rome. Durant cette même année furent exécutées, en collaboration avec son frère, les fresques du palais Dorville, commandées par le ministre Heinitz, à Berlin, ces *Neuf Degrés des jouissances du dieu Comus*, représentés en neuf tableaux sur fond noir, qui lui valurent, de la part du roi, la pension pour son second voyage en Italie, entrepris en 1792. C'est à Florence, à peine arrivé, qu'il composa le *Combat des Centaures et des Lapithes aux noces d'Hippodamie* d'après les *Métamorphoses* d'Ovide [1], conception grandiose, où l'on voit, selon le poëme, « le héros sauter sur la croupe du monstreux Bianor, centaure qui jusque-là n'avait porté que lui-même. D'un genou nerveux, il presse ses flancs ; de sa main gauche il lui saisit la chevelure flottante, il le frappe de sa massue noueuse à la figure, lui écrase la lèvre menaçante et les formidables tempes » [2]. Le beau Cyllarus tombe, entouré encore des bras de la belle Hylonome ; au milieu des mourants, des blocs et des arbres déracinés, lancés pêle-mêle par les combattants. Ce dessin, dont une partie a été reproduite à la page 9, fut universellement admiré. Mais ici encore l'artiste novateur, en composant sans appareils mécaniques, blessa profondément la routine. Il déclara à ces peintres élevés dans les serres chaudes de l'académie de Rome, « qu'il ne savait que faire de leur plâtras de mannequins et de cires, de leurs appareils d'éclairage bons tout au plus pour former des artistes automates, de tout ce misérable bagage employé dans l'enseignement officiel, où l'on pétrissait les peintres d'histoire en herbe comme un modeleur manipule ses maquettes et où l'on emplit de

forêts t'ombrager du haut des collines ; laisse vers midi tes eaux refléter les rayons du soleil. Sous le vent, le chardon remue sa barbe sur le rocher et la fleur y baisse la tête sur sa faible tige et vacille sous le zéphir. Elle paraît dire : Que m'éveilles-tu, souffle de l'air? Je suis couverte de la rosée du ciel. Déjà le temps de la flétrisure s'approche et le vent s'élève pour disperser mes pétales. Demain, le pèlerin qui m'a vue à peine éclose, viendra, et son regard me cherchera en vain ! etc. »

[1] Les Lapithes fêtaient sous des arbres touffus
L'hymen d'Hippodamie et de Pirithoüs.
Les Centaures cruels, race farouche et dure,
Environnaient la table, assis sur la verdure;
Les rois thessaliens, et moi-même avec eux,
Nous fûmes invités à cet hymen fameux.
Autour des conviés, un grand peuple se presse
Et réjouit les airs de ses cris d'allégresse.
On chante l'hyménée, et, sur l'autel du dieu,
L'encens de ses parfums embaume ce beau lieu.
Des plus riches atours superbement parée,
L'épouse arrive enfin de vierges entourée.
On l'admire, on s'écrie : Heureux deux fois l'époux,
Heureux de posséder des charmes aussi doux!
Un des fils de la nue, un centaure sauvage,
Euryte, ivre à la fois et d'amour et de vin,
Enlève Hippodamie au milieu du festin.
On voit en un instant les tables renversées.
Les femmes sont en proie à ces monstres sans lois.
L'un en tient du hasard et l'autre de son choix.
C'est la confusion d'une ville au pillage;
C'est de pleurs et de cris un confus assemblage.
On se lève, et Thésée avec un cri soudain :
« Euryte, que fais-tu? Quoi! Ton amour sans frein
Outrage mon ami, l'outrage en ma présence!
Sais-tu qu'en l'offensant, c'est moi que l'on offense? »
Il dit, perce la foule, et, malgré leurs fureurs,
Arrache Hippodamie aux bras des ravisseurs.
Euryte ne dit rien : qu'aurait-il à répondre?
Ce qu'il a fait l'accuse et peut seul le confondre :
Il défend son forfait par des forfaits nouveaux,
Et sa main au visage a frappé le héros!
Près de la table un vase antique, énorme,
Présentait les contours de sa pesante forme.
Le héros s'en saisit, et, d'un bras affermi,
Le soulève et le lance à son lâche ennemi.
L'airain brise le front du ravisseur farouche,
Parmi des flots de vin, le sang sort de sa bouche;
Il tombe, et, renversé sous le poids qui l'abat,
Le monstre homme et cheval regimbe et se débat.
Les Centaures ont vu le meurtre de leur frère;
Le vin qui les échauffe irrite leur colère.
Aux armes! crient-ils, aux armes! vengeons-nous,
Les vases destinés pour des emplois plus doux,
Fournissent les premiers des armes à leur rage;
Ils servaient à la joie : ils servent au carnage.
Amycus le premier, violant les autels,
Ose les dépouiller de leurs dons solennels.
Un candélabre d'or, flambeau de l'Hyménée,
Est saisi sans respect par sa main forcenée.
Tel que levé dans l'air sur le front d'un taureau,
Du sacrificateur tombe le lourd marteau :
Tel, soulevant le poids que son bras précipite,
Il brise en l'écrasant la tête d'un Lapithe;
Le sang sort de ses yeux, et du choc repoussé
Au fond de son palais son nez reste enfoncé... etc.

[2] C'est à toi, Bianor, le plus fier de la troupe,
Toi dont nul homme encor n'a profané la croupe,
C'est à toi qu'il s'adresse : il saute sur ton dos,
Et tes flancs ont senti les genoux du héros.
Il saisit d'une main ta noire chevelure,
Te porte coup sur coup, blessure sur blessure;
A la tête, au visage il te frappe à la fois;
Tu tombes sous ses coups et tu meurs sous son poids.
(CHANT XII.)

pupacci ces crânes vides de conceptions ». Carstens se sentait attiré à Rome plus encore qu'un bon musulman vers la Mecque ; et la crainte de voir de nouveau s'évanouir le rêve de toute sa vie ne lui laissa plus de repos depuis son arrivée en Italie, où on le voit déjà au bout de quelques semaines installé dans la ville éternelle. Selon son aveu, Raphaël et Michel-Ange y étaient les seuls maîtres dont les œuvres eussent prise sur lui, au point même de modifier sa manière de faire et de voir. Presque seul alors à Rome, dans cette voie vers le grand art, Carstens travailla longtemps isolément ; sa surprise hautement exprimée de ne pas même trouver parmi les peintres étrangers des organisations assez fortes pour rejeter le bagage des



FRAGMENT DU COMBAT DES CENTAURES ET DES LAPITHES AUX NOCES D'HIPPODAMIE ; dessin conservé à Weimar.

écoles et s'adresser résolûment à la nature, dut blesser des hommes qui ne composaient leur idéal que d'après la recette de Raphaël Mengs.

Les peintres les plus hostiles à Carstens étaient ceux de la coterie qui s'intitulait le *parti des Atomistes*, nom très-impropre pour des artistes plutôt éloignés de la nature, et dont l'objectif ne tenait compte d'aucune manière de ce qu'anime la matière, artistes qui s'attachaient uniquement à une bonne et minutieuse exécution des détails, qui regardaient comme insignifiants le sentiment et la profondeur d'une composition, et pour lesquels la forme fidèle, la copie servile des parties, constituent seules le chef-d'œuvre. Opposé à la fois à ceux-ci et aux peintres académiques dont le chef, en France, était David, Carstens ne se laissa pas arrêter par les clameurs de ses antagonistes et continua à Rome la célèbre composition de la *Visite des Argonautes chez le centaure Chiron*, aujourd'hui au musée de Weimar et qu'il ne faut pas confondre avec les vingt-

quatre planches, dessinées à la plume, du musée de Berlin [1]. Elle lui attira des attaques violentes de la part de ses propres compatriotes, mais elle fut très-appréciée par les Italiens et les connaisseurs français et anglais. Ces dessins laissent cependant à désirer; ils paraissent bien plus l'œuvre d'un sculpteur que d'un peintre. Les muscles, ainsi que toute la charpente anatomique, sont trop accusés, mais la variété et le caractère des têtes supérieurs à la monotonie antique.

Lorsque le maître visita Naples en 1794, accompagné de Hummel et de Kügelgens, celui qui fut assassiné plus tard à Dresde, il montra, malgré sa prédilection pour l'art grec, fort peu de goût pour les peintures étrusques des vases dont le caractère est pourtant presque le même que celui des décors, également à teintes plates, du vase grec, et encore bien moins d'admiration pour la peinture romaine antique représentée par les fresques pompéiennes. Selon lui, « le peintre qui prendrait les unes ou les autres pour modèle s'engagerait dans une aussi fausse route que celui qui préférerait les œuvres de Cimabué et de Giotto à celles de Michel-Ange et de Raphaël. »

De retour à Rome, Carstens y trouva une missive officielle peu agréable et dans laquelle on lui reprochait ouvertement de ne pas avoir encore donné signe de vie depuis son séjour en Italie; on lui déclara en outre, sans préambule, « que sa pension cesserait s'il n'envoyait pas sous peu des preuves de son activité. » Il répondit au ministre de Heinitz qu'il désirait d'abord exposer à Rome. En effet, cette exposition eut lieu en avril 1795 et attira pendant deux mois tout ce que la ville possédait d'amateurs; elle contribua à apaiser ses adversaires, que l'artiste finit même peu à peu par réduire au silence, autant au moyen de sa simplicité, de son naturel sympathique et de son abnégation que par la valeur réelle de ses compositions soumises pour la première fois au jugement du public et dont il faut citer les cinq principales: *Les Héros grecs sous la tente d'Achille*, composition inspirée par le passage du XX chant de l'*Iliade*, où le fougueux Achille répond à Ulysse: « Fils de Laërte, élève de Jupiter, artificieux Ulysse, il est digne de moi de te dire sans détour, afin que vous ne me fassiez point tour à tour entendre d'importunes instances. Je hais autant que les portes du Tartare celui qui, en son âme, replie sa pensée et parle en la déguisant. Je vous dirai donc que je ne veux point me laisser fléchir par Agamemnon ni par les autres Grecs, car ils n'ont point de reconnaissance des combats sans nombre que pour eux on livre à des peuples ennemis. Ils font la même part au guerrier qui s'arrête qu'à celui qui ne cesse de combattre; etc. » Malheureusement, le maître a commis dans cette composition de regrettables anachronismes, parmi lesquels le plus flagrant est le *cabasset*, casque du XVIe siècle de notre ère, dont il a coiffé l'un des Grecs, sans parler des ustensiles, qui n'ont rien d'antique.

Priam suppliant Achille de lui rendre le corps d'Hector, sujet tiré par Carstens du XXIVe chant de la même épopée : « Souviens-toi de ton père, Achille, de ton père accablé d'années et comme moi sur le seuil de la triste vieillesse. Peut-être aussi est-il pressé par ses voisins en armes, et nul bras ne l'aide à éloigner le péril. Mais lui, il n'ignore pas que tu respires encore, et il se réjouit en son âme, car tous les jours il espère contempler son fils chéri de retour des champs troyens. Hélas! mes malheurs ont comblé la mesure; etc. » Le peintre a représenté Priam juste au moment où il baise les mains du terrible héros qui ont déjà immolé un aussi grand nombre de ses fils; il le montre embrassant les genoux d'Achille, qui n'a pas encore dit au vieillard : « Renfermons nos afflictions dans nos âmes; de quelle utilité sont les pleurs? Vivre dans la douleur, tel est le sort que les dieux ont fait aux misérables mortels, etc. »

Ganymède, fils de Callirhoé, enlevé au ciel. C'est ce jeune prince d'une grande beauté et fils de Tros, roi de Troie, qui fut enlevé, selon la Fable, par l'aigle de Jupiter et transporté dans le ciel, où il remplaça Hébé comme échanson (V. la gravure p. 3). On peut dire que le maître a atteint dans cette composition le beau idéal.

Les Parques Clotho, Lachésis et Atropos, assises aux limites de la création. (*Clotho colum retinet, Lachesis net et Atropos vocat.*) Ici les trois divinités des enfers se trouvent representées seules, tandis que le

[1]. *Les Argonautes selon Pindare, Orphée et Apollonius de Rhodes. Vingt-quatre planches inventées et dessinées par Asmus-Jacques Carstens et gravées par Roch, à Rome, en MDCCXIX*, est le recueil de ces dessins gravés et ornés du portrait du maître publié à Rome l'année après sa mort. C'est tout ce que le Cabinet d'estampes, à Paris, possède de Carstens.

maître les montre dans une autre composition, celle reproduite à la page 13 de la présente notice, réunies à la *Némésis*, à *la Nuit* et au *Destin*, où la conception de la Nuit sous la figure d'une belle femme, mère qui couvre de son manteau ses enfants endormis, est grandiose, mais où la figure de la Némésis montre un corps trop écourté [1]. Enfin :

Le trajet de Mégapenthes sur l'Achéron [2] (v. ci-dessous), où Carstens a pris deux sujets dans les *Dialogues des dieux* de Lucien. Mégapenthes, un jeune tyran connu par sa volupté, après s'être insurgé vainement contre la mort prématurée, est obligé de suivre, avec d'autres trépassés, le conducteur des âmes aux enfers, l'adroit Mercure; mais il s'enfuit en route. Le convoi arrivé au domaine d'Orcus (Pluton), Mercure, en



LE TRAJET DE MÉGAPENTHES SUR L'ACHÉRON. (Weimar, Carlsruhe et Copenhague).

remettant la liste, s'aperçoit que Mégapenthes s'est échappé. L'agile fils de Jupiter, accompagné du cynique Cynicus et du savetier Micylle, se met à la poursuite du fugitif, qu'il rattrape à l'instant même où il s'approche déjà de la lumière du jour, et le ramène au nocher Charon, qui pousse alors au large en laissant

[1] Dans la belle et riche composition : *Homère chantant son Iliade devant le peuple*, exécutée en 1796, deux ans avant la mort du maître, on rencontre une pareille faute de proportion, puisque le corps du troubadour antique est beaucoup trop long.

[2] *Charon.* Oh! je devine la cause de son retard. On ne trouve ici qu'asphodèle, libations, gâteaux, offrandes funéraires, puis obscurité, nuages, ténèbres; au ciel tout est lumineux. Ce n'est qu'ambroisie, qu'abondant nectar; je ne trouve donc pas étonnant qu'il aime mieux habiter chez les dieux; il s'envole de chez nous comme un captif qui s'échappe de prison, et, lorsqu'il est temps d'y descendre, ce n'est que lentement, pas à pas, à grand'peine qu'il arrive.

Clotho. Ne te fâche pas, Charon; il approche, vois-tu, nous annonçant plusieurs morts; on dirait un troupeau de chèvres qu'il chasse devant lui avec sa baguette. Au milieu d'eux j'en vois un garrotté, un autre éclatant de rire, puis un troisième qui a le regard sévère, et il fait presser tout le monde. N'aperçois-tu pas Mercure lui-même inondé de sueur,

au bord de la triste rivière le savetier. Celui-ci a beau crier qu'il ne veut pas attendre là jusqu'au prochain retour de la barque, qu'il est pressé, qu'il a quitté le monde sans regret et même avec plaisir ; Charon fait la sourde oreille, son embarcation est au complet, il n'admettra plus personne. Le savetier, impatient de se reposer au delà du Phlégéton, se jette dans l'Achéron pour suivre la barque à la nage, et lorsque Charon, malgré l'ordre de Clotho, persiste à refuser de le recueillir, cette plus jeune des Parques, sans cesse occupée à filer les destinés des mortels, fait grimper le savetier sur le dos du tyran, etc.

L'admiration pour le peintre étranger devint universelle chez les Italiens après cette exposition ; chez eux le souvenir de la gloire du passé et de leurs grandes écoles fit mieux apprécier le caractère élevé des compositions de Carstens et lui attirèrent la considération des meilleurs artistes du pays. Commucini à Rome, Benvenuto à Florence, Bossi à Milan, etc., s'empressèrent de rechercher son amitié et de venir souvent le consulter, tandis qu'un de ses compatriotes, le peintre Müller, dit le Müller d'Enfer, ne cessa pas de le ravaler, entre autres par les *Sendschreihen* publiés dans les *Horen* de l'année 1797, où il montra même un acharnement très-haineux. Carstens, qui dédaigna tous ces aboiements et n'en tint même aucun compte, refusa net de revenir à Berlin lorsque le ministre Heinitz voulut le forcer à reprendre la direction des cours à l'Académie ; il renonça à la misérable pension des 250 thalers (1000 fr.) dont on lui avait constamment fait sentir le poids avec tant d'indélicatesse. Le résumé envoyé par Carstens à un ami de la lettre qu'il avait adressée à Berlin peu de temps avant la rupture, dépeint trop bien la fermeté et l'indépendance de son caractère pour ne pas avoir sa place marquée ici. « J'ai demandé au ministre, écrit-il à son ami, une prolongation de mon séjour à Rome. Je lui ai fait comprendre que je ne voulais revenir à Berlin qu'avec l'assurance d'être chargé

les pieds poudreux, essoufflé? Il a de la peine à reprendre haleine. Qu'est-ce donc, Mercure? pourquoi cette agitation Tu m'as l'air tout troublé.

Mercure. Ah! Clotho, en courant après ce scélérat qui avait pris la fuite, j'ai failli aujourd'hui manquer la barque.

Clotho. Quel est-il? pourquoi voulait-il s'enfuir?

Mercure. Je suis sûr qu'il aime mieux vivre ; c'est un roi ou un tyran, à en juger par ses gémissements, par ses larmes et par le regret de son grand bonheur.

Clotho. Et cet imbécile voulait s'échapper pour aller revivre, lorsqu'a manqué la trame que je filais pour lui.

Mercure. Il essayait d'échapper, dis-tu? Sans ce brave homme, armé d'un bâton, et qui m'est venu en aide pour le saisir et garrotter, il se serait enfui en nous laissant là. Depuis qu'Atropos nous l'a remis, il n'a fait que se révolter pendant toute le marche, essayant de revenir sur ses pas, roidissant ses pieds sur le sol de manière à n'en pouvoir être détaché : quelquefois il me suppliait de vouloir bien le relâcher pour quelques instants, en me faisant les plus magnifiques promesses; mais j'ai fait la sourde oreille. Lorsque nous arrivâmes à la porte des enfers, au moment ou je comptais mes morts à Éaque, voilà mon drôle qui se dérobe, s'évade et disparaît; il nous en manquait donc un. Éaque me dit d'un ton courroucé : « Ne t'avise pas, Mercure, d'exercer ton talent de voleur avec moi ! Ces plaisanteries sont bonnes pour le ciel; chez les morts tout doit être exact, et personne n'y peut être soustrait. » Je me rappelle aussitôt ce qui avait eu lieu pendant le voyage; je cherche et m'aperçois que mon drôle a disparu; je me mets à courir après lui et je l'attrape dans le Ténare : un instant de plus et il était parti. — Et plus loin :

Mercure. Rien, nautonnier, et voilà d'abord trois cents enfants nouveau-nés, y compris ceux qui ont été exposés.

Charon. Ah ! la bonne prise ! c'est du raisin vert que tu nous amènes-là.

Mercure. Veux-tu, Clotho, que nous embarquions avec eux les morts qui n'ont pas été pleurés?

Clotho. Tu veux parler des vieillards? Oui, vous qui avez plus de soixante ans, approchez... Comment! ils ne m'entendent pas : l'âge les a rendu sourds; il faudra aussi les enlever pour les apporter dans la barque. Sept hommes se sont suicidés par amour ainsi qu'un philosophe pour une courtisane. Ici sont ceux qui se sont tués mutuellement pour arriver à la royauté, et celui qui a été assassiné par sa femme, aidée de son amant.

Cyniscus. Attends que nous ayons fait monter cet homme qui a les pieds et les mains liés ; je craindrais qu'il ne te séduisît par ses prières, c'est le tyran Mégapenthes.

Mégapenthes. Laisse-moi retourner un instant sur la terre ; je viendrai ensuite sans me faire appeler.

Clotho. Pourquoi veux-tu remonter là-haut?

Mesapenthes. Pour achever la construction de mon palais ; pour indiquer à ma femme les trésors que je lui laisse.

Clotho. Inutile, Mégaclès, ton cousin et ton ennemi, va tout recueillir. Il te survivra quarante ans ; il jouira de tes maîtresses, de tes habits, de ton or. — Et plus loin :

Micylle. Et de moi pas un mot? Est-ce parce que je suis pauvre qu'il me faut monter le dernier?

Clotho. Qui es-tu?

Micylle. Le savetier Micylle ; je ne suis que médiocrement charmé de la promesse du Cyclope, d'être mangé le dernier; le premier ou le dernier, qu'importe? D'ailleurs ma condition est tout autre que celles de ce tyran et des riches en général. Moi qui ne possédais rien au monde, j'étais tout prêt à partir, et j'ai jeté gaiement mon tranchet et mon cuir au premier signal d'Atropos ; je me suis même lancé pieds nus, sans prendre le temps d'essuyer mon cirage; j'ai presque précédé au rendez-vous ; tout est au mieux ici : égalité complète.

par Sa Majesté d'un travail monumental dans les galeries ou ailleurs, puisque l'exposition permanente des œuvres d'art plastiques me paraît le seul moyen de relever le goût artistique et le sentiment du beau; — et que l'on pourrait parfaitement se passer de ma collaboration dans les manipulations académiques, institutions, selon mon sentiment, plutôt nuisibles que salutaires à la renaissance des arts et servant uniquement aujourd'hui à la satisfaction de la vanité des grands chez lesquels elles figurent comme des accessoires de cours. J'ai ajouté que les princes croient faire merveille en entretenant à grands frais ces académies toujours très-éloignées à tenir compte, dans la distribution des travaux, du génie mais uniquement des prix auxquels elles peuvent les obtenir, établissements fondés comme on a fondé les colonies de la Nouvelle-Zemble : de la glace et de la discipline; que ces institutions ont fait descendre le grand art aux proportions de vignettes et ne



LES PARQUES (Clotho, Lachésis et Atropos). NÉMÉSIS, LA NUIT ET LE DESTIN; à Weimar

forment plus que des pépinières de médiocrités et des étouffoirs de génies. J'ai ajouté en outre que soutenir de pauvres artistes indépendants dans leurs études est bien plus méritoire, bien plus glorieux que de subventionner des académies et d'inscrire des batailles gagnées au prix de milliers d'existences humaines et de cités brûlées. » — Avant la rupture définitive et à la suite d'un compte rendu très-favorable sur des œuvres de Carstens, inséré dans le *Mercure allemand*, le ministre demande au peintre d'exposer quelques compositions à Berlin, ce qui eut lieu en septembre 1795, mais où les trois dessins, le *Trajet de Mégapentes*, *Priam devant Achille* et *les Grecs sous la tente de ce héros*, furent cependant déjà accompagnés de sa démission de professeur. Malgré l'accueil très-favorable que le public de la capitale avait montré aux dessins du maître, le dépit du ministre se fit jour sous une forme vraiment incroyable : il demanda à Carstens, « dès qu'il ne « voulait plus remplir ses fonctions, le remboursement intégral des émoluments de professeur touchés pen-

« dant les trois ans de son absence, se montant à la somme de 1562 thalers (6,000 fr.) » C'est à la suite de cette étrange demande que le maître dressa à Berlin sa lettre de février 1796, restée à jamais célèbre, et dans laquelle il déclara au ministre « qu'il n'avait jamais entendu être vendu comme un serf à n'importe quelle institution etc. »

Asmus Carstens, que Gœthe avait surnommé « l'artiste le plus penseur » de tous ceux qui habitaient alors Rome, ne quitta plus cette ville ; il y succomba à une maladie chronique de poitrine dont les germes s'étaient déjà manifestés à son arrivée à Berlin ; mort en 1798 et enterré au pied de la pyramide de Cestius, sa tombe y était d'abord marquée par une simple dalle (V. le dessin à la première page). L'activité du maître durant ces deux dernières années de sa vie, les seules qu'il ait passées sans la moindre gêne et dans une complète indépendance, a été vraiment prodigieuse malgré la maladie qui le minait; M. F. d'Alten : (*Versuch eines Verzeichnisses der Werke und Entwürfe von Asmus-Jacob Carstens. Oldenbourg* 1866), a catalogué plus de deux cent vingt compositions, dont une très-grande partie a été gravée et publiée à différentes époques ; la dernière série restée, inachevée, est *l'Age d'or*.

Dès que l'on examine tout son œuvre, la préférence presque exclusive donnée à l'élément grec est frappante. Du reste, n'avait-il pas dit que là seulement « les guerriers étaient des héros, tandis que chez les Romains les héros n'étaient que des guerriers? » Carstens peut être regardé comme le complément pratique de Winkelmann, auquel il était même supérieur dans son appréciation esthétique; l'un comme l'autre ont puissamment contribué à relever l'art, mais l'un et l'autre ont été aussi également *einseitig*, c'est-à-dire penchant d'un seul et même côté et n'admettant qu'une seule tendance, celle de l'antiquité ; car, même dans les sujets tirés des œuvres de Shakspeare et d'Ossian, Carstens resta classique dans le sens que l'on attache à ce mot en France. Quant à ses compositions romantiques, il s'y montre très-inférieur : la *Cuisine de la Sorcière* est une composition sèche avec un vieux Méphistophélès de rechange et un Faust sans corps sous sa houppelande ; le Fingal de la scène dite *Lutte de Fingale avec le spectre de Loda*, d'après Ossian, est même tout à fait trivial. Contrairement au critique allemand susmentionné qui a publié le catalogue des œuvres de Carstens, ce peintre a subi sans le savoir l'influence de cet art chrétien qu'il paraissait complétement ignorer, puisque, au rebours des œuvres antiques et des créations des écoles païennes italiennes, les têtes de ses figures montrent toutes une grande variété et du caractère.

Le portrait de Carstens, placé sur le titre des *Argonautes*, fait involontairement penser aux singuliers jeux dans lesquels la nature semble souvent se complaire en renfermant sous des enveloppes chétives et d'apparence prosaïque des âmes grandes et poétiques. Coiffé de sa casquette ployante, vêtu de sa pelisse, cet apôtre du grand et du héroïque dans l'art, ne ressemble-t-il pas plutôt à un paisible rentier de petite ville, uniquement occupé à planter ses choux, ou à détacher ses coupons et à soigner son bien-être ?

Un autre portrait dessiné par C. L. Fernow et conservé dans la collection de Mme de Schorr à Weimar, celui qui a servi à la gravure placée en tête de la présente notice, représente le maître plus dignement et paraît avoir été exécuté peu de temps avant sa mort.

Auguste DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

SCULPTURES.

Modèle en plâtre de la statue équestre de Frédéric le Grand en costume romain. Projet modelé entre 1790 et 1791, et exposé à Berlin dans cette dernière année.

Modèle d'une figure de femme (du X. III. d'Atropos) en terre cuite de 21 pouces de hauteur, signé *Asmus Carstens fec. Romae* 1795, conservé à Weimar. J. V. Vanni à Francfort-sur-Mein en possède des copies en plâtre sous la désignation de *reproduction d'antique*. Bœrner, à Leipsick, en fabrique également.

FRESQUES.

A Berlin. *Orphée jouant devant Proserpine et Pluton. Eurydice aux enfers. Apollon avec les neuf Muses et les trois Grâces. Les quatre parties du jour. Les quatre Ages* et autres sujets peints en grisaille au château royal à Berlin, exécutés en 1790 et 1791.

Les neuf degrés des jouissances du dieu Comus, fresques sur fond noir au palais Dorville, place de Paris n° 1, où elles ont été couvertes de papiers peints. Exécutées de 1790 à 1791.

Tableaux à l'huile.

Temps et Espace 1792. Musée de Copenhague. *Ganymède enlevé par l'aigle*, peint en 1795 pour lord Bristol.

La Nuit, Némésis, Hécate et *les Parques*. 1796 Propriété de M. de Knuth.

Le trajet de Mégapenthes, sur carton, au musée de Berlin.

Adam et Ève, d'après Milton, peint en 1780. Dans la possession du prince Frédéric.

Eole et Ulysse, d'après le chant X de l'Odyssée. Peint en 1782.

Les quatre Eléments. Peint en 1788 et exposé à Berlin dans cette année sous le n° 146.

Socrate et Strepsiades, d'après Aristophane. 1795. Appartenant au comte de Reventlow.

Lutte de Fingal avec le spectre de Loda, d'après Ossian ; peint à Rome en 1796 pour Frédéric Braun ; actuellement au musée de Copenhague.

DESSINS, AQUARELLES, ESQUISSES.

La mort d'Eschyle 1776. *Berger* (le portrait du maître?) Ce dernier a appartenu à M. Kaffka.

La mort du dieu Balder, d'après l'Edda.

Portrait de Charles de Gram, dans la possession de M. le comte de Frys à Frysenbourg.

Le spectre de Patrocle apparaissant à Achille. Une Bacchante signée : Asmus-Jacobus Carstens ex Chersonnesus Cimbrica invenit (Sic).

Allégorie du XVIIIe *siècle. Portrait de Mme Krugh, née de Gram.*

Les quatre Saisons. Socrate sauvant la vie à Alcibiade dans la bataille de Potidée. Ulysse conjurant les âmes, Locke et Hother, 1781. *Hermann et Thusnelde*, 1771. *L'ombre de Cathmor*, d'après Ossian. *Cassandre*, 1788, dans la collection Gœthe à Weimar. *Amour enlaçant un chasseur. Ossian et Alpin*, 1788, collection Gœthe. *La création. La nuit aux bras de Morphée*, 1788. *Apollon*, 1788. *Le piége de Cupidon*, 1788. *Les quatre Ages. Frédéric le Grand et ses généraux dans une forêt*; collection Kaffa. *Portrait d'une dame*; collection Kaffa. *Portrait d'un homme du peuple*; collection Kaffa.

La chute des Anges, composition de plus de 200 figures d'après Milton, 1789; à Weimar.

Hercule et Centaures, 1789. *Ajax*, 1789 ; à Weimar. *Bacchus et Cupidon*, 1795 ; à Weimar. *Œdipe*, 1790 ; Weimar. *Socrates et Strepsiades*, d'après Aristophane, 1791 ; musées de Berlin, de Weimar et de Carlsruhe, en copies. *Les Argonautes chez le Centaure Chiron* 1791; au musée de Weimar. *Les trois Parques*, exécuté à Lübeck. *Frédéric le Grand à la bataille de Rossbach*, 1792; à Berlin. *Achille combattant les Fleuves*, 1791 ; à Weimar. *Le combat des Centaures et des Lapithes*; à Weimar. *Les Argonautes chez le Centaure*, autre composition ; à Weimar. *Ganymède enlevé par l'aigle*, 1793 ; à Weimar. *Le Festin chez Platon* ; à Copenhague et à Carlsruhe, copies. *Alcibiade*, etc.; à Weimar. *Le lever du soleil* signé A.-J. Carstens, 1793 ; collection Kaffa ; autre dans la collection Jansen. *L'Education de Bacchus*, 1791. *Le Parnasse*, 1793; appartenant à M. de Marschall à Carlsruhe. *Danse des Muses*; à Copenhague. *Le Trajet de Mégapenthes*, 1795; Weimar, Carlsruhe et Copenhague. *Les Parques chantant*; Weimar.

Les Héros grecs sous la tente d'Achille, 1794, aquarelle ; Berlin. Le même au crayon ; à Weimar. *Priam suppliant Achille*, 1795 ; à Berlin. Les *Quatre Ages de l'homme*, 1794, collection Kaffa. *Hyon et Scherasmin*, d'après l'*Obéron* de Wieland, 1794 ; collection Kaffa. *Tête de Bacchus*, d'après l'antique, 1794; collection Kaffa. *La Naissance de la Lumière*, 1791 ; Weimar et Copenhague. *La Nuit, Némésis, Hécate et les Parques*, 1795 ; Weimar, Copenhague et Carlsruhe.

L'oracle d'Amphiaraüs, d'après Philostrate, ou *le Rêve d'Amphiaraüs*, 1795; Weimar. *Le Destin*, d'après Lucien, 1795. *Hélène, Priam*, etc. (*Iliade*, ch. III), 1795 ; à Weimar. Le *Combat de Jupiter contre les Titans*, 1795 ; à Copenhague et à Zurich; calque au musée de Leipsick. *Lutte de Fingal avec le spectre de Loda*, d'après Ossian, 1796; à Gothenbourg et calque à Weimar. *Persée et Andromède*, d'après Ovide, 1796 ; à Weimar, à Copenhague et à Carlsruhe. *Scène de l'Enfer du Dante* (chant V), 1796 ; à Weimar. *Virgile et Dante* ; à Weimar. *La Tête du Dante* ; à Weimar. *Homère chantant devant le peuple*, 1796 ; à Carlsruhe. *Œdipe aveugle*, d'après Sophocle, 1796 ; Weimar. *La Cuisine de la sorcière*, d'après le *Faust* de Gœthe, 1796 ; Weimar. *Jason*, d'après Pindare, 1796 ; Weimar. *Homère*, 1796 ; Weimar. *Un Vieillard*, 1797 ; Weimar. *Les Furies*, d'après Homère, 1797 ; Weimar. *Groupe*, 1797 ; Weimar. *Deux Vieillards*, 1797. *Homère, Condas* etc. ; Weimar. *Etéocle*, 1797 ; Weimar. *Les Parques*; à Gothenbourg. *Scène de Shakespeare*, 1797 ; Weimar. *Œdipe*, 1797 ; à Weimar.

Les Argonautes, d'après Pindare, vingt-quatre planches. 1797 ; au musée de Berlin.

L'*Age d'or*, 1798 ; à Carlsruhe. Dernière œuvre inachevée du maître.

Phaéton et Phébus; à Weimar.

Les Danaïdes; à Berlin. *Tombeau de Phaéton*, d'après Platon.

Plusieurs études dans la collection Sieber, à Dresde.

Vénus; au musée de Berlin.

Vénus-Uranie, id.

Philoctète, id.

Alexandre chez Apelles; et grand nombre d'études et d'esquisses ; à Weimar, Copenhague et ailleurs.

Gravures exécutées par le maître lui-même.

Amour réciproque, dessiné et gravé par Carstens au pointillé ; au musée Staedel à Francfort sur-Mein.

Le Chasseur rusé.

GRAVURES EXÉCUTÉES D'APRÈS LES COMPOSITIONS DE CARSTENS.

Portrait de Carl de Gram, gravé par Magnus Petersen en 1865.

Portrait de Mme Krugh, née de Gram; Socrate sauvant la vie dAlcibiade à la bataille de Potidée, gravé au trait par W. Müller.

Ce graveur a exécuté au trait (au contour) quarante-deux planches d'après les dessins de Carstens; réunies dans un album et accompagnées d'un texte explicatif par Schuchart; elles ont été publiées par Böhlau à Weimar.

Le spectre de Gathmor, gravé par Tassaert; *Ossian et Alpin*, gravé au trait par Müller.

Quatorze planches ou cinquante-neuf sujets mythologiques pour la *Mythologie* de Ramler. *La Chûte de l'Ange*, d'après Milton, gravé au trait par W. Müller. *Bacchus et l'Amour* et *Œdipe et les Furies*.

Des gravures sur bois (1791) par Unger, dessinés par Carstens pour la *Mythologie* de Moritz.

Les Argonautes chez Chiron, gravé au trait par W. Müller.

La lutte d'Achille contre les fleuves.

Ganymède est enlevé par l'aigle.

L'éducation de Bacchus, gravé par Tassaert.

Le trajet de Mégapenthes, gravé au trait par W. Müller, et en ombré, par Thaeter, 1844.

Les Parques, gravé au trait par W. Müller, et en ombré par Thaeter, 1844.

Les Héros sous la tente d'Achille, gravé sur bois par Auguste Neumann.

Priam suppliant Achille, gravé au trait par W. Müller.

La Nuit, Némésis, le Destin et les Parques, gravé au trait par W. Müller, et en ombré par Thaeter en 1837, pour l'ouvrage de Raczynski.

L'Oracle d'Amphiaraüs, gravé au trait par W. Müller, et en ombré par Thaeter.

Le festin, gravé au trait par W. Müller.

Hélène, Priam, gravé au trait par W. Müller.

La Lutte de Jupiter contre les Titans, gravé par Ruschewey.

Lutte de Fingal avec le spectre de Loda, gravé au trait par W. Müller.

Persée et Andromède.	Id.
Scène des Enfers du Dante.	Id.
Homère chantant devant le peuple.	Id.
Œdipe aveugle.	Id.
La Cuisine de sorcière.	Id.
L'arrivée de Jason à Jolco.	Id.
Homère.	Id.
Le Vieillard.	Id.
Trois Figures.	Id.
Gravure d'Homère.	Id.
Etéocle.	Id.
Scènes de Shakspeare.	Id.
Œdipe.	Id.

Les Argonautes. Vingt-quatre planches gravées par Koch, avec le portrait de Carstens reproduit à la première page de la présente notice. MDCCXCIX.

L'Age d'or, gravé par W. Müller.

Les Enfers, d'après Dante, gravé par Ruschewey.

Un Satyre caressant une chèvre, sujet lubrique, gravé sur bois en 1794 par J. Busch. Clair-obscur conservé à Schwérin.

Carstens Werke in Ausgewaehlten Umrissen, von Wilhelm Müller, publié en quarante-trois planches avec texte, par Hermann Riegel, chez Dürr, à Leipzig, contient les planches gravées par Müller qui ont été déjà mentionnées en détail plus haut. A Paris, chez Schülgen.

LITHOGRAPHIES, D'APRÈS LES COMPOSITIONS DU MAITRE.

Socrate et Strépsiades, lithographié par Henri Müller.

A. Jacobus Carstens ex Chersonesa Cimbrica invenit 1788

Deux signatures du maître, dont la dernière calquée sous le dessin de la bataille de Potidée.

Monogramme de Carstens recueilli sur des dessins à la plume de la série des *Argonautes*, au comte de Moltke.

PARIS. — IMPRIMERIE JULES LE CLERE ET Cie, RUE CASSETTE, 29.



École Allemande. *Peintre, Architecte, Technologue.*

CHARLES-FRÉDÉRIC SCHINKEL

NÉ EN 1781. — MORT EN 1841.



Si Charles-Frédéric Schinkel occupe certes dans l'histoire universelle de l'art une place marquante, élevée même sous certains rapports, il y constitue pourtant une de ces figures qui, tout en laissant des empreintes ineffaçables dans la manifestation artistique de leur pays, n'ont fait preuve ni d'une originalité tout à fait saillante, ni d'une initiative rénovatrice absolue. L'individualité de Schinkel s'était incarnée dans l'art grec, qu'il s'est efforcé durant toute sa vie de faire prévaloir et d'appliquer presque sans exception, en Prusse, et particulièrement à Berlin, où ses avis avaient fini par être considérés comme des oracles. Contrairement à la raison d'être et aux règles immuables de son modèle, cet artiste a fait de l'architecture grecque en superposant étage sur étage, selon les exigences modernes provenant de la rareté du sol au centre des grandes

villes, mais le plus souvent sans avoir recours à la voûte[1] ni même admettre l'architecture gréco-romaine. C'est ainsi qu'il a créé cette École, appelée Néo-grecque, qui, dans le nord de l'Allemagne, a nui au développement de l'architecture nationale ogivale, dont les combinaisons, bien plus savantes et bien plus difficiles, sont restées lettre morte pour Schinkel comme elles le resteront pour tous les architectes élevés dans le fétichisme exclusif du classique, dont l'étude, plus facile et plus uniforme, rend à la longue qui l'a trop absolument suivie peu capable d'appliquer les variétés infinies du style ogival. Cela Schinkel l'a prouvé une fois de plus et jusqu'à l'évidence, lorsqu'il s'est essayé à faire du gothique en construisant l'église du Werder, à Berlin, tentative des plus malheureuses. L'architecture ogivale demande autre chose qu'une science immobile, autre chose que de la routine; la hardiesse qui règne dans ses balancements, exige pour réussir une indépendance d'esprit que l'étude exclusive des styles et des ordres classiques, telle qu'elle règne dans un grand nombre d'académies et autres écoles publiques, ne fait jamais qu'affaiblir. De grandes surfaces unies, des baies toujours quadrangulaires, des moulures simples, et par-ci par-là un rang de colonnes, l'austérité, l'harmonie, mais l'absence complète de fantaisie ; la soumission aux modules, aux tracés invariables des ordres primitifs, servitude architecturale qui se rapproche de celle de la sculpture soumise au canon : voilà ce que Schinkel, en fidèle et ardent disciple de l'antiquité grecque, a fait revivre dans la marche de Brandebourg, où ni le climat, ni l'histoire, ni le caractère de la vie publique, ni le sentiment national ne pouvaient se prêter convenablement à cette renaissance hellénique, qui devait imprimer son cachet d'uniformité à la capitale du nouvel empire germanique, en y tuant dans son germe l'art ogival, qui seul y eût dû régner en maître. Ce qui fut pour Schinkel la cause principale de sa réussite si rapide et si complète, c'est qu'il apparut dans un moment de profonde décadence, où l'art commençait à peine à se relever en Allemagne. On n'y faisait alors qu'imiter ce que l'étranger avait fait de moins bon, même dans les monuments publics ; on produisait ainsi ces effets déplorables qui frappent dans un grand nombre des constructions de cette époque si mal inspirée. L'avénement d'artistes tels que Schinkel et Cornelius se trouvait préparé dès que Winckelmann eut, pour ainsi dire, reconstitué l'art antique et en eut fait renaître le goût ; mais en ramenant l'art plastique vers les études du vrai, il dépassa le but par son ignorance complète des manifestations artistiques en dehors de la Grèce et de Rome, et plus particulièrement de l'art chrétien. Carstens, moins exclusif mais tout aussi ardent dans sa lutte contre le faux, le maniéré et le conventionnel, avait également réussi à créer en Allemagne cette réaction salutaire vers la nature, le vrai et le bon côté de l'art ancien, que David fit accepter en France, quant à la forme extérieure seulement et d'une manière trop théâtrale, et cela plus spécialement pour la résurrection de l'art romain. Nourri des mêmes idées, Schinkel, artiste convaincu, devint le créateur d'une architecture fort belle, purifiée, monumentale, nouvelle même, mais pourtant sans véritable originalité, n'en déplaise à ses partisans. Si les Grecs n'ont presque construit, il est vrai, que des rez-de-chaussée, Schinkel n'a fait que superposer des étages de leurs ordres, quelquefois modifiés, et ressuscité dans une grande pureté les formes de leur architecture ; si donc ses œuvres ne sont pas tout à fait des pastiches, elles peuvent être considérées en grande partie comme des reflets de l'art hellénique placé, dans l'appréciation de ce maître et de son école, au-dessus de tout. La simplicité un peu froide, la majesté fondée sur une symétrie rigoureuse, mais toujours la même, l'absence de tout imprévu, de toute hardiesse, de toute fantaisie, qui forment les qualités et les défauts de l'architecture grecque, et aussi des productions de Schinkel, jurent dans le milieu où elles se trouvent transplantées et se montrent certes contraires à la tendance nationale, aux besoins modernes et aux aspirations de l'époque qui, dès qu'elle rejette si légèrement l'art ogival, trouvera toujours à s'accommoder d'une manière plus convenable du style roman ou de celui de la renaissance. Si Schinkel a été utile, nécessaire même à l'art de son pays, et peut-être aussi à l'art en général, comme démolisseur du mauvais goût alors régnant, comme déblayeur de

[1] Ceci ne veut pas dire qu'il n'existe pas un assez grand nombre de constructions élevées par ce maître où ne figurent l'arc ou la voûte, même en dehors de ses malheureuses tentatives dans le gothique ; mais là où il en a fait usage, pour répondre aux nécessités, ou aux détracteurs de son talent, ou aux exigences qui lui étaient imposées, les bâtiments sont toujours très-inférieurs à ceux qu'il a exécutés selon ses principes ; sorti du style grec, Schinkel se trouvait diminué.

la voie dirigée vers l'antique, comme puriste enfin, il a par contre, on ne peut trop l'affirmer, grandement nui au développement de l'art national de son pays et à celui de l'art chrétien en général, dont les productions étaient pour lui restées lettre morte. On peut dire même qu'il a étouffé l'art ogival à Berlin, où l'on n'en trouve absolument rien qui soit digne d'être seulement mentionné; cette grande ville est restée certes en arrière, sous ce rapport, de beaucoup de localités du pays du Hartz et d'autres provinces du nord de la monarchie des Hohenzollern. Or, Schinkel, sans avoir trouvé un style nouveau, appartient au groupe des artistes qui, tout en s'appuyant sur des données connues, ont réussi à produire, sous le rapport des modifications, ce qui n'avait jamais été fait auparavant. Si ce maître, non plus qu'aucun autre architecte, n'a encore enrichi l'art, depuis la renaissance, de monuments vraiment originaux, il a laissé des constructions que personne avant lui n'avait conçues dans le même genre et fait revivre la pureté et la simplicité des ordres grecs abâtardis par les Romains et bouleversés par l'application des voûtes. Ce qui distingue l'école de Schinkel avant tout de celles de la même tendance en France et en Angleterre, c'est que dans ce dernier pays, les architectes ont imité trop servilement les modèles helléniques, et qu'en France la conception des constructions en style grec, avant et après la venue de Schinkel, a été plutôt gréco-romaine; en effet, la Bourse, à Paris, terminée en 1826, et l'église de la Madeleine, achevée en 1842, quoique construites extérieurement, la première selon l'ordre corinthien et la seconde selon l'ordre dorique, montrent intérieurement des voûtes, et l'église de la Madeleine en outre, des dispositions qui rappellent le style latin ou de transition entre le roman et le byzantin et autant l'influence de la Renaissance.

Si l'exemple donné par Schinkel à Berlin avait été bientôt suivi en Bavière, où Klenze éleva à Munich la *Glyptothèque*, conçue dans l'ordre ionique (achevée en 1830), et près de Ratisbonne, le panthéon germanique, la *Walhalla* (celle-ci commencée en 1830 et achevée seulement en 1842 dans l'ordre dorique à l'extérieur et ionique à l'intérieur), ce dernier monument n'était qu'une imitation rigoureuse de l'architecture grecque, et la première était pourvue de voûtes qui la rapprochent du genre de constructions du *Sigesthor* (arc triomphal), élevé plus tard à Munich par Gärtner et Metzger et visiblement imité de l'arc de triomphe de Constantin à Rome. Schinkel n'a donc pas seulement créé le genre de constructions grecques, appliqué aux besoins modernes et profondément modifié par l'emploi des étages supérieurs, mais il est aussi resté seul jusqu'ici dans ce genre, auquel il a attaché son nom. Est-ce à dire que cette école porte dans son sein de la vitalité? Je ne le pense pas; ce sont des essais plus ou moins heureux que l'on ne renouvellera plus, car l'antiquité comprise ainsi a beau se débattre, elle finira, dans l'architecture, par succomber sous les exigences et le goût modernes, qui, répétons le, si un nouveau style se faisait encore longtemps attendre, trouveraient mieux à se satisfaire dans les styles roman, ogival et Renaissance. Un autre et très-grand mérite de ce maître, c'est d'avoir fait revivre dans la marche de Brandebourg la maçonnerie de brique non recouverte de couches de crépi, dans laquelle on utilise également la brique moulée en toutes formes et parfois vernissée, pour l'ornementation des façades, clefs de voûte, balustrades, chapiteaux, etc. Ici les beaux modèles du moyen âge et de la Renaissance ne manquent pas dans le pays, ils y sont si nombreux qu'ils ont fourni matière aux deux volumes in-folio publiés à Berlin par Adler.

Avant de nous occuper du peintre autodidacte, il est nécessaire d'achever de nous familiariser avec l'architecte, qui aurait été aussi grand, sinon plus, dans la peinture, abandonnée trop tôt, car Schinkel a produit des tableaux, des compositions pour les fresques, des eaux-fortes, des lithographies et une quantité innombrable d'aquarelles, de dessins, et de plans, multipliés par la gravure; les derniers cependant appartiennent à la branche architecturale. Ses plans, projets et dessins de toute sorte ont fourni matière à un catalogue raisonné[1], de 116 pages, contenant la description de 3,364 morceaux, dont la majeure partie se trouve au *Musée-Schinkel* et dans la *Bau-Akademie* de Berlin, où, depuis 1844, époque de leur réunion avec les collections laissées par Beuth, ils sont accessibles au public. Ce musée, qui porte aujourd'hui le nom de *Musée Beuth-Schinkel*, contient aussi les plâtres, que ce dernier a fait mouler

[1] *Aus Schinkel's Nachlass*, t. IV *Katalog, etc.*, par de Wolzagen, Berlin, 1864.

d'après des sculptures antiques. Les publications les plus importantes du célèbre peintre-architecte, sont : les *Projets d'architecture*, 174 planches in-folio ; les *Projets de grande architecture*, 99 planches in-folio. et la *Restauration des Tuscum et Laurentium des Pline.*

Sans donner ici une énumération complète des constructions exécutées par ce maître, citons-en les plus importantes : à Berlin, les *Parties latérales de la porte de Potsdam;* la *Porte-Neuve ;* le *Grand Corps de garde ;* le *Musée* (voir le dessin à la page 11) ; le *Théâtre de la Comédie* (voir le dessin à la page 5) : le *Bau-Akademie ;* le *Monument du Kreutzberg ;* l'*Observatoire ;* le *Pont du Musée ;* l'*École d'artillerie ;* l'*Église du Werder ;* les *Palais du prince de Prusse* et du *prince Charles*, ainsi que le *Palais Redern* et la *Maison Feilner*. A Potsdam, le *Casino* et le *Château de Babelsberg ;* à Dresde, le *grand Corps de garde ;* à Leipzig, l'*Augusteum* (l'université) ; à Aix-la-Chapelle, le *Trinkhalle ;* à Zittau, l'*Hôtel de ville* et l'*Église de Saint-Jean ;* à Saint-Pétersbourg, la *Chapelle du Petershof*, et à Straupitz en Lusace, l'*Église.*

Dès que Schinkel a voulu sortir du néo-grec, il n'a réussi qu'à produire des mélanges, souvent désagréables et parfois choquants. C'est à ces tentatives qu'appartiennent les châteaux de Kurnik et de Babelsberg, l'hôtel de ville de Zittau, les différents palais à Berlin ainsi que la Porte-Neuve, l'église du Werder et le château ducal, à Cobourg (ces deux derniers d'un gothique déplorable), et l'Académie d'architecture, entassement malheureux, dont la lourdeur est encore plus choquante dès qu'on le compare avec les admirables constructions élevées à Berlin par Schlüter, sous le règne du grand Électeur. Le monument du Kreutzberg, à Berlin, n'est pas moins déplorable que la Chapelle du Petershof, à Saint-Pétersbourg. et les églises de Straupitz et de Zittau. Même les meilleures constructions de Schinkel ont fourni une abondante matière de controverse aux partisans et aux détracteurs du maître aussi chaudement prôné qu'attaqué, ce qui ne l'a cependant pas empêché de conserver outre-Rhin une très-grande réputation ; sa carrière y a été un continuel triomphe, au point que ses doctrines dominent encore à l'heure qu'il est à Berlin où elles sont respectées, sinon même imposées, par une cour dont les membres ont été presque tous façonnés dès leur jeunesse, pour ce qui regarde le goût architectural, par le maître lui-même.

Les monuments les plus importants qu'il a laissés sont incontestablement le *Musée* et le *Théâtre de la Comédie*, ce dernier construit de 1819 à 1821, le même où depuis nombre d'années une troupe française donne, durant les hivers, deux fois par semaine, alternativement avec les comédiens allemands du Théâtre Royal, des représentations fort suivies. C'est peut-être la construction la mieux réussie, la plus monumentale, dans le genre calme et simple des temps modernes ; mais la salle, qui ne peut contenir que quinze cents spectateurs, est petite, ainsi que la scène, et l'intérieur du vaste bâtiment fort mal agencé. Tout y montre un morcellement que l'on pourrait qualifier de gaspillage d'emplacement. L'impression que ce beau théâtre produit extérieurement sur le spectateur est heureuse et profonde. Le péristyle, dont le fronton, supporté par six colonnes cannelées de l'ordre ionique, est orné de bas-reliefs et surmonté de trois statues élevées sur l'emplacement de l'antéfixe et sur les acrotères latéraux, a pour base un escalier de vingt-huit marches et de 85 pieds (26^{m},61) de large, sous lequel passent les voitures. Ce bâtiment très-pur de lignes et d'une grande harmonie dans le balancement de ses masses, a 245 pieds (79^{m},60) de long sur 115 (37^{m},55) de large ; il présente la première application du style grec pour la construction d'un monument de cette importance, de plus de quatre étages superposés et sans emploi de la voûte. Il faut reconnaître, à la gloire du maître, qu'il a su triompher de grandes difficultés et résoudre le problème. Les fenêtres, rectangulaires, y sont toutes séparées les unes des autres par de simples pilastres, et l'ensemble du monument, dont les quatre façades montrent autant de frontons ornés de statues placées sur les acrotères du milieu et des angles, est surmonté d'une construction également rectangulaire, mais d'ordre attique, où les pilastres, de la plus courte proportion, ont pour entablement une corniche architravée, ornée de bas-reliefs exécutés par Tieck et représentant *Eros* (l'Amour) *entre deux Psychés* aux masques comique et tragique. A la place de l'antéfixe le maître a fait dresser la statue d'*Apollon sur un char traîné par des hippogriffes.*

Le plafond de la salle a été décoré par Wach et le *proscenium* (avant scène) orné par Schadow d'une *Bacchanale.* En outre de la salle de spectacle, le théâtre en contient une seconde, destinée aux concerts,

qui peut recevoir le même nombre de spectateurs que celle-ci et a été une des causes de la petitesse de la scène et de la salle principale.

C'est de cette construction que Raczinsky a dit « qu'il ne connaissait d'édifice d'aucun pays et d'aucune époque, dont les proportions, les lignes extérieures, et surtout la façade principale, soient plus d'accord avec son goût. » (*Histoire de l'art moderne en Allemagne*, t. III, p. 145, chez Renouard, à Paris.)

Le musée (Voyez p. 11), construit en 1828, est également de style grec; sa façade a 276 pieds (89m,65), et le péristyle ou galerie couverte, précédé comme le théâtre d'un escalier et formé par dix-huit grosses colonnes ioniques, y abrite les célèbres fresques qui représentent l'histoire de la culture de l'humanité et dont Schinkel a fourni lui-même les dessins, mais qui ont été exécutées sous la direction de Cornelius par



LE THÉATRE DE LA COMÉDIE DE BERLIN SUR LA PLACE DES GENDARMES.

C. Sturmer, C. Hermann, C. Eggers, C. Pfauers-Schmidt, H. Schulz. F. Schadow, R. Elster, G. Eich, Däge, Holbein et Graef. Une rotonde de 67 pieds (21m,76) de diamètre sur 60 (19m,49) de hauteur, faisant suite au vestibule, est la partie la mieux réussie et la plus monumentale de cette construction rectangulaire. Si le style grec a été ici d'un emploi encore plus rationnel, sinon plus heureux, puisque le musée n'est composé que du rez-de-chaussée surmonté d'un seul étage, les difficultés à vaincre ont été cependant moindres que dans la construction du théâtre. Quant aux fresques placées dans le vestibule supérieur, à l'entrée de la galerie des tableaux, et représentant la *Lutte de l'homme cultivé contre la barbarie et les éléments*, elles ont été également exécutées par Schulz, Eich et Elster, d'après les dessins de l'architecte du monument.

Voyons ce que Raczynski, qui avait dédié à ce maître le troisième volume de son *Histoire de l'art moderne*, publiée en 1841, disait alors de Frédéric Schinkel à titre d'architecte. D'abord, après avoir énuméré ses autres œuvres, arrivé au *Plan du palais du roi de la Grèce*, sur l'Acropole, il l'appelle

« la composition la plus pure, la plus classique sous le rapport du caractère antique, et en même temps la plus gracieuse de toutes celles que le siècle de Périclès a inspirées à l'art moderne. » — « Je ne sais, » y dit-il, « si ce projet, sous le rapport de l'art, a obtenu l'approbation du gouvernement de la Grèce ; quant à moi, je ne connais rien de plus pur, de plus gracieux, de plus ingénieux et de plus approprié aux localités et aux souvenirs ; mais, ce dont je dois convenir, c'est que ce plan, dans sa magnificence, ne me paraît d'accord ni avec les circonstances ni avec les ressources du pays. J'ai vu chez lui un autre plan d'une grande richesse et d'une grande beauté ; c'est celui du *palais* qu'il a été question de construire en Crimée pour l'impératrice de Russie. Ce plan est un nouvel exemple de l'harmonie admirable que les productions de son génie reçoivent de son goût et de ses sentiments d'artiste. » — Plus loin, on lit ce qui suit : « Schinkel est à la tête de l'architecture et des architectes de la Prusse. Je ne sais pas même s'il y a un seul architecte de quelque mérite qui n'ait ressenti l'influence de ce maître. Il est la source d'où découle le goût dominant de l'époque présente dans ce pays. Tous les métiers qui se rattachent à l'architecture ont été régénérés par lui ; et si Berlin, il y a vingt ans, présentait sous ce rapport un aspect peu satisfaisant, il se distingue maintenant parmi toutes les villes d'Allemagne par le bon goût ; c'est à Schinkel que j'attribue ce changement. D'ailleurs, le nombre des bâtiments et des décorations intérieures qui ont éprouvé son influence directe ou indirecte, est immense : on pourrait soutenir qu'il a influencé tout ce qui a été construit en Prusse dans les vingt dernières années. » — « De toutes les importantes constructions dont ce grand architecte est l'auteur, la plus grandiose, à mon avis, c'est le *Théâtre*, etc. » — « La gravure du cahier de ce volume représente le *Musée*, le *Pont* et les *bâtiments des Douanes*. C'est la partie de la ville où Schinkel a le plus fait, et où l'on peut le mieux reconnaître le caractère propre à ses productions architectoniques. Non-seulement le musée et le pont sont de lui, mais encore tous les bâtiments qui se voient entre le musée et l'arsenal. L'époque classique de la Grèce, et même Herculanum et Pompéi, n'ont pas été sans influence sur la direction de ses idées et sur le développement de son talent ; cependant je le trouve parfaitement original dans tous ses ouvrages, et ce que j'admire le plus, c'est qu'il ait pu rester original à ce point, tout en demeurant fidèle aux règles que l'antiquité nous a transmises et qui sont fixées d'une manière invariable. Dans les ornements je ne lui connais pas de rivaux. Le salon du prince royal et la salle de concert au théâtre en fournissent la preuve la plus éclatante. » — « Si Schinkel a le mérite d'avoir agi puissamment sur le goût des artistes et du public, et d'avoir enrichi la Prusse de beaux édifices, il a aussi celui d'avoir doté l'architecture de beaucoup d'inventions et de perfectionnements nouveaux, et surtout d'avoir inculqué aux ouvriers le soin et la perfection. »

Le nombre des élèves que ce maître a formés à Berlin dans la partie architecturale est considérable ; les architectes les plus marquants sont : Busse, Stüler, Berger, Bürde, Persius, Schadow, Strack, Scheppig et Zwirner, qui tous occupaient des positions élevées dans les emplois qui dépendent du gouvernement.

Schinkel considéré uniquement comme peintre n'offre pas une figure moins grande, quoiqu'il ait exercé cet art relativement peu de temps à partir de sa nomination officielle, absorbé qu'il fut, depuis 1820, par le professorat à l'Académie de Berlin et par ses nombreux travaux d'architecte. L'activité fiévreuse dont il a fait preuve durant toute sa carrière est attestée par l'incroyable quantité d'œuvres qu'il a aussi laissées dans cette branche, car son œuvre comprend dix-neuf grandes compositions pour les panoramas de Gropius à Berlin, cinquante tableaux à l'huile, vingt eaux-fortes et trois mille six cent quatre-vingts aquarelles, dessins, projets et esquisses. (Voyez pour les détails aux *Recherches et Indications*.)

Après avoir dessiné et peint d'une manière tout à fait spontanée un grand nombre de paysages et de costumes et avoir copié beaucoup de tableaux historiques en Italie où il s'était rendu en 1803, il peignit d'abord à son retour à Berlin, en 1806, des paysages ornés de sujets architectoniques et aussi, avec succès, des dioramas dont l'un pour le général Gneisenau et d'autres, exécutés entre 1808 et 1814, pour W. Gropius, parmi lesquels la *Vue de Palerme* et les *Sept Merveilles du monde* jouissaient d'une grande popularité. Les compositions les plus artistiques sinon les plus considérables de ce travailleur ardent et infatigable sont cependant celles d'après lesquelles ont été exécutées les fresques du péristyle à escalier du musée de Berlin dont les gouaches, entièrement terminées en polychromie par le maître lui-même, font partie du musée et

qui porte son nom ; elles ont été publiées en 1863 en dix-huit photographies in-4°, exécutées par Laura Bette de Berlin et accompagnées d'un texte explicatif fourni par Hugo de Blomberg qui appelle Schinkel « le plus grand architecte des temps modernes » et parle des qualités du maître et de son œuvre dans un langage qui, s'il n'était pas en prose, pourrait s'appeler chant lyrique ! C'est *Uranus au milieu de la ronde dansante des étoiles*, peint par Sturmer, et reproduit ici à la page 13, gouache signée en toutes lettres : *Schinkel*. 1831, où d'éminentes qualités révèlent à la fois une main d'artiste, d'homme de goût, d'homme d'étude et de poëte. Le Ciel personnifié, ce plus ancien des dieux de la Fable, à la fois fils et époux de la Terre, y est représenté sous les traits d'un beau vieillard barbu et chevelu, entouré de ses dix-huit enfants parmi lesquels on remarque Saturne, les Cyclopes, les Titans, ainsi que des constellations, telles que le Bélier, le Taureau, le Cancer, le Scorpion, la Balance, le Lion, les Jumeaux, etc. Le maître n'y a pas voulu montrer l'aïeul des dieux au moment où ses propres descendants, révoltés, viennent lui faire la blessure d'où sont nés les Géants, les Érinnyes ou Euménides et les Mélies. Les bras enlacés aux corps juvéniles de ses enfants, sur les têtes desquels, comme sur celle du dieu-père lui-même, brillent des étoiles, Uranus, dont on ne voit que le buste, forme le centre de cette belle composition où tout est poésie et rêve. Elle est suivie à gauche par d'autres : *le Mouvement emportant le repos ; Saturne précipitant Uranus de son trône et dévorant ses enfants ; Saturne chassé par la lumière créée par Jupiter;* les *Dioscures ; Silène* sur son char attelé de deux vaches, symbole de la fécondité, remonte au-dessus de la *Nuit;* celle-ci représentée par une figure colossale et entourée de ses enfants ; l'*Art* dans son germe, les *Rêves* chassés par le *Matin*, et l'*Amour maternel* éveillé par le *Travail*, ainsi que la *Récolte*. Suit la *Guerre* qu'un génie essaye d'entourer d'un voile pour empêcher qu'elle ne se réveille trop tôt et ne jette la perturbation au milieu du jeune monde. La *Poésie* suivie des *Muses* vient alors précéder le *Génie de la fécondité* qui verse déjà de la pluie sur cette terre créatrice pour produire la *Science* que l'on voit sonder le *Chaos*. Jaloux et haineux, les *Esprits des ténèbres* essayent de troubler l'harmonie créée par la *Lumière*. Le *Coq* annonce le danger et en même temps l'approche du *Jour* qui vient avec le *Travail* représenté par un couple de *Jardiniers* et dont l'arrivée est chantée par un chœur de joueurs de harpe éclairés par les premiers rayons de l'astre du jour précédé par *Vénus*, l'étoile du matin, que de loin suit l'*Amour* armé de son arc. L'*Espérance* et la *Confiance*, deux belles femmes, lèvent les yeux vers leur ardente sœur l'*Amour* [1] et montrent ainsi que le but est atteint et que le *Cosmos* s'est organisé. Les fresques de cette série ont été peintes par C. Eggers, C. Pfanner-Schmidt, H. Schulz, F. Schadow et quelques autres jeunes artistes. Les gouaches d'après lesquelles ont été exécutées les peintures murales des parois du côté droit du péristyle du musée, par Eggers, Sturmer, Schulz, Schadow, Elster et Eich, ont pour sujet le développement de la culture humaine qui a suivi l'organisation du *Cosmos;* l'idée est représentée en quatre parties sous la conception symbolique du *Matin* (Printemps, Enfance), du *Midi* (Été, Jeunesse), du *Soir* (Automne, Age viril), et de la *Nuit* (Hiver, Vieillesse).

Le *Printemps de la vie* commence à montrer la *Légende* qui représente le Chaos de l'histoire, et la *Sibylle*, qui trace sur des feuilles de palmier l'avenir qu'elle devine mais ne voit pas, ayant toujours le dos tourné au monde nouveau. La *Muse* et *Psyché* montent déjà des cordes à leurs lyres et le concours des peuples commence sous la direction de la *Victoire* qui dirige la main du vainqueur. C'est dans ces compositions que l'on voit aussi le beau groupe de l'*Origine de la peinture* représentée par un jeune berger qui trace la silhouette de sa maîtresse sur un rocher [2] (Voyez la gravure à la page 17) et que Raczynski a déjà fait reproduire dans l'album de son *Histoire de l'art moderne en Allemagne*.

L'*Été de la vie* nous montre les joies et les jouissances de la jeunesse. Ici un *Guerrier désaltéré par une belle nymphe*, là un *Berger écoutant les sons d'une flûte*, plus loin des *Jeunes Filles folâtrant avec des nymphes*, etc., le tout dominé au milieu par la *Source de la fantaisie*, par cette *Hippocrène* qui jaillit sous le pied de *Pégase*. Les trois *Parques*, Clotho qui préside à la naissance et tient le fuseau, Lachésis qui file et

[1] L'amour est féminin en allemand, de sorte que le symbolisme le représente ici en femme, contrairement à la Fable.

[2] La fille de Dibutade, potier de Sicyone ou de Corinthe, qui, pour conserver l'image de son amant traça, selon la Fable grecque, sur un mur les contours du profil (la *silhouette* ou le *sciagramme*) qu'y projeta son ombre.

la pâle Atropos qui tranche le fil, entourées de figures suaves, destinées à atténuer l'impression pénible du *Fatum* ou Destin, se présentent derrière le voile de cette *Hippocrène*, la bienfaitrice des mortels. Des *Êtres bienheureux* y planent dans l'*Élément du beau;* des *Inspirés* qui suivent *Pégase;* un jeune poëte qui puise à la source d'*Hippocrène ;* des *Artisans* s'instruisant auprès de *Thémis* et des *Sciences* et se préparant à la carrière artistique, etc., complètent cette composition.

L'*Automne de la vie* commence par la vendange attristée déjà par l'approche du soir et du sommeil : on y voit une *Mère* réchauffer son enfant aux flammes du foyer ; on y voit aussi l'*Atelier d'un artiste* entouré de ses élèves. Comme l'art doit constamment marcher avec la nature qui est sa mère, le peintre y fait grimper l'acanthe sur le chapiteau et montre le contraste de la paix avec la guerre par des guerriers dont la troupe revient décimée.

L'*Hiver de la vie* nous montre d'abord le *Pressoir* qui fait couler le jus de la grappe : ici la maturité donne encore de la jouissance, juste salaire des fatigues et des peines d'une existence passée dans le travail. L'âge, qui a beaucoup perdu déjà, a cependant conservé l'eau d'Hippocrène, l'*Inspiration* lui est restée fidèle. La lampe instrument et cause de son malheur toujours allumée, *Psyché* attend en vain l'Amour qui a abandonné ceux dont il avait charmé l'existence passée ; Eros fuit la caducité et les vieillards parmi lesquels on distingue le *Philosophe* regardant de la hauteur d'un rocher avec autant de charme l'infini firmament qu'il faisait jadis de l'objet de son amour ; il scrute maintenant l'inconnu comme jadis le cœur : le hardi *Nautonier*, sous les traits duquel l'artiste s'est représenté lui-même, lance avec intrépidité son frêle esquif au milieu des vagues ; jeune encore, il se sépare de ce qui est destiné à périr sous peu, afin de se jeter dans les orages de la vie. Il emporte avec lui le serrement de main et le sourire des *Muses*, et en s'éloignant des *Tumuli* de ses ancêtres il voit de loin des *Pèlerins* y venir rendre leur culte pieux au souvenir des cendres sacrées. C'est cette dernière composition que représente la gravure de la page 2.

Les fresques du premier étage, de l'entrée de la galerie des tableaux, déjà mentionnées plus haut et qui doivent figurer la *Lutte de l'homme cultivé contre la barbarie et les éléments*, sont moins heureuses pour le choix des sujets fort déplacés selon moi dans un tel monument. On y voit des hordes sauvages, hommes armés de troncs d'arbres, combattre des bergers dont ils viennent saccager les chaumières et ravir les bestiaux. Un autre de ces tableaux représente l'inondation qui détruit le travail de l'homme. Les deux plus grandes fresques ont chacune 95 pieds (30^{m},85) de long sur 13 (4^{m},22) de haut et les deux plus petites, 15 pieds (4^{m},87) de long sur la même hauteur, tandis que les figures des gouaches originales n'ont que 8 à 10 pouces (0^{m},22 à 0^{m},27) de hauteur.

Au-dessous des grandes compositions qui ornent le péristyle à escalier du musée, il existe encore vingt-huit peintures de dimensions plus petites et exécutées en stéréochromie (*Wasserglass-Malerei*, peinture à l'aquarelle fixée par le silicate de potasse) qui représentent les mythes d'Hercule et de Thésée. Le dieu de la force y figure : étouffant les serpents, peint par Gräf ; terrassant le lion du Cithéron, par le même ; coupant les têtes de l'hydre de Lerne, par Stürner ; rapportant le sanglier d'Érymanthe, par le même ; perçant de ses flèches les oiseaux du lac Stymphale, par Schütze ; portant sur ses épaules le taureau de Crète, par le même ; tuant les chevaux de Diomède, par Kaselowski ; tuant la reine des Amazones, par le même ; tuant le dragon qui garde les pommes d'or des Hespérides, par Schulz ; délivrant Prométhée, par le même ; traînant Cerbère hors des enfers, par Langerich ; enlevant le trépied de Delphes, par le même ; se livrant au bûcher sur le mont Œta, par A. V. Klöber ; et entrant dans l'Olympe, par Hopfgarten. L'autre série de ces mythes montre Thésée : soulevant la pierre qui cache l'épée de son père, peint par Gräf ; tuant le géant Périphète, dont il emporte la massue en fer, exécuté par le même ; tuant le brigand Sinnis chassant la truie de Crommyon, exécutés tous les deux par Schirmer ; vainqueur du brigand Cercyon, et de Procruste, peints par Schütze ; l'arrivée du héros sur les bords du Céphise près d'Athènes, par Kaselowski ; Égée reconnaissant son fils Thésée, par le même artiste ; Thésée prévenu par Leos de l'embuscade des Pallantides, peint par Schulz ; Thésée et Ariane dans le Labyrinthe, par le même peintre ; Thésée instituant les féries d'Athènes, exécuté par Holbein, et la mort du héros, peinte par Daege.

Parmi l'énorme quantité de dessins laissés par Schinkel, qui dépasse, répétons-le, le chiffre de trois mille cinq cents sujets, un grand nombre appartiennent plutôt à l'art de la peinture qu'à celui de l'architecture ; mais le cadre de la présente notice ne permet pas d'entrer, sous ce rapport, dans de plus grands détails, pour lesquels je dois renvoyer le lecteur au grand catalogue déjà mentionné, où tout est décrit pièce par pièce et dans un ordre alphabétique très-convenable : c'est là que l'on peut juger de l'ampleur et de la souplesse du talent de ce maître qui a exécuté autant de dessins d'objets d'art et d'industrie, tels que meubles, menuiseries, vases, bronzes, bijoux, orfévreries, armes, ordres, médailles, sculptures, lampes, etc., broderies et tissus, que de grandes et de petites constructions, de jardins, de décors de théâtres, de détails architectoniques, d'antiquités, de vues de villes, de paysages, de compositions historiques, mythologiques, légendaires, de marines, de navires, et même d'une série d'études maritimes dans ses détails. On trouvera aux Recherches et Indications le résumé indispensable de ce catalogue ainsi que l'énumération complète de ses œuvres architectoniques et picturales de grandes compositions, auxquelles j'ai encore joint un résumé du premier catalogue publié en 1862 avec sa correspondance.

Schinkel se montre déjà, à partir de sa vingtième année, un artiste de haute instruction ; il aurait été



VÉRONE, REPRODUIT D'APRÈS UN DESSIN A LA PLUME QUE LE MAITRE AVAIT L'HABITUDE D'INTERCALER DANS LE TEXTE.

même, s'il avait voulu se tourner vers la littérature, un critique d'art (en allemand : *Kunstforscher*, technologue) distingué, à en juger par son *Journal de voyage*, ses *Lettres* et ses *Aphorismes* écrits dans un style pur et élevé; le tout a été publié en trois volumes, par M. Alfred de Wolzagen, après la mort du maître [1], sur lequel ce même auteur a aussi fait paraître un travail biographique tiré du discours tenu par lui à Breslau à l'*Association des arts plastiques* [2]. La correspondance de Schinkel se rapporte plus spécialement aux trois voyages qu'il avait entrepris en Italie et en France de 1803 à 1805 ; en Italie durant l'année 1824, et en

[1] *Aus Schinkel's Nachlass, Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen.* Berlin, 1862. In-16.

[2] *Schinkel als Architekt, Maler und Kunstphilosoph.* Berlin, 1864. In-16.

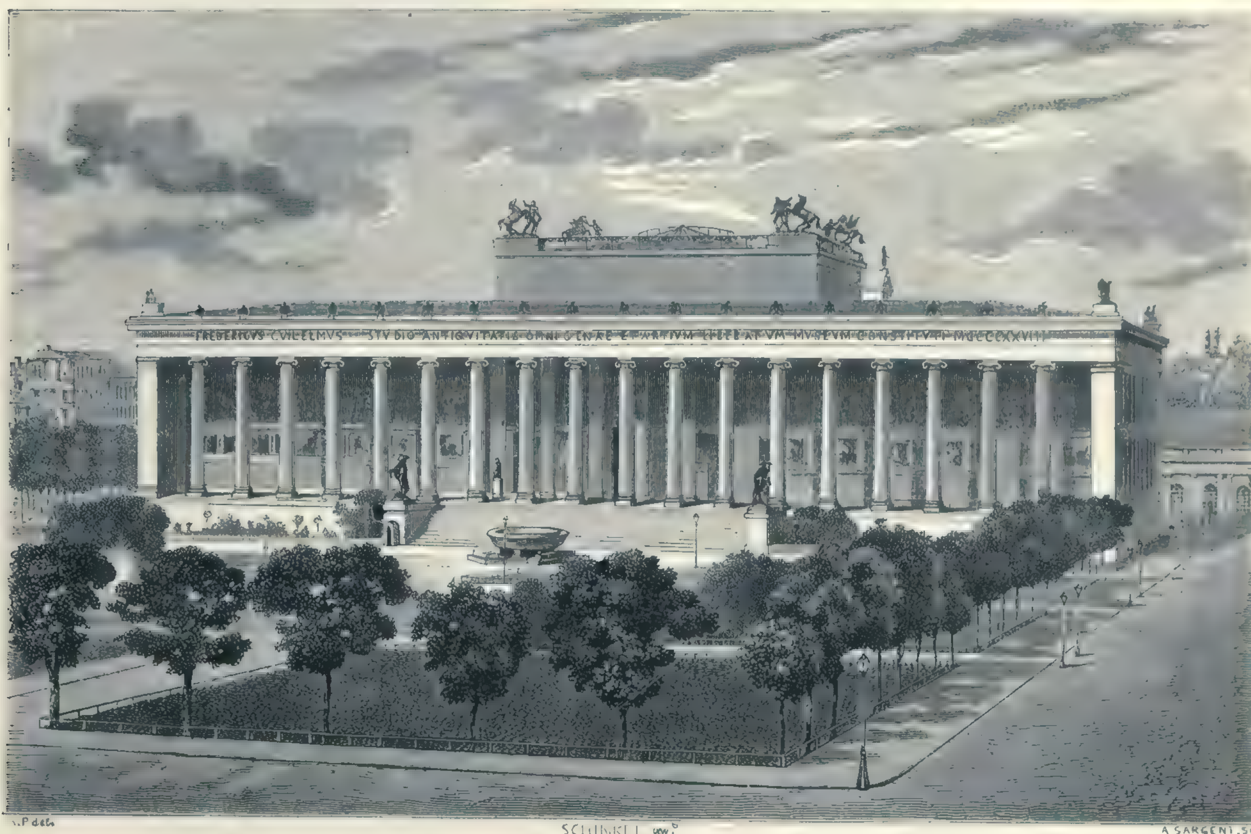
France et en Angleterre vers 1826; rien du même genre n'existe sur le quatrième voyage fait de nouveau en Italie, l'an 1830, et cette fois accompagné de sa famille, voyage où il visita plus spécialement Chiavenna. Domaso, Côme, Bergame, Brescia, Mantoue, Vérone, Vicence, Padoue, Venise, Pordenone, Udine et Trieste.

Plus on avance dans la lecture des *Lettres*, plus on se sent attiré vers cette nature d'élite en qui le don de rendre les impressions fortement senties, aussi bien par la parole colorée et élevée que par le crayon et le pinceau, répand un charme particulier sur ses épanchements épistolaires. On y trouve fréquemment des jugements sains sur les hommes et les choses, entremêlés de descriptions champêtres et de critiques d'une élévation remarquable, mais malheureusement parsemés, selon la coutume berlinoise, de mots étrangers [1], et contenant aussi l'emploi du mot *schön* (beau) pour *gut* (bon) même là où il s'agit du goût et de l'odeur. Presque toutes les feuilles de son journal de voyage et de ses lettres fourmillent de croquis à la plume dont on trouvera deux fac-simile à la première et à la neuvième page de la présente notice : l'un représente Santa-Maria della Salette à Venise, et l'autre une vue de Vérone ; grand nombre de ces croquis ont été aussi publiés en photographies par madame Bette, à Berlin, dans l'*Album Schinkel* composé d'un choix de 158 planches in-4. La *Succession littéraire de Schinkel* (*Aus Schinkel's Nachlass*) publiée en trois volumes. montre sur la première page la devise en langue allemande, de l'artiste, devise qu'il avait composée lui-même pour sa famille : « Notre esprit n'est pas libre s'il n'est pas maître de sa conception ; par contre, sa liberté se manifeste chaque fois que nous réussissons à nous vaincre nous-mêmes, chaque fois que nous triomphons des tentations qui veulent nous entraîner hors du devoir, chaque fois que nous nous efforçons d'atteindre à la perfection, chaque fois que nous éloignons un obstacle qui nous empêche d'atteindre le but. — Chacun de ces moments libres est un moment de béatitude [2] ! » M. de Wolzagen a rangé ces œuvres épistolaires par ordre chronologique et par chapitres ; ce sont : le *Premier Voyage artistique en Italie et à Paris, de* 1803 *à* 1805, composé du journal de voyage de Berlin à Rome (Trieste, Prédiama, Idria et le lac de Zirknitz, Istria, de Trieste à Rome, de Rome à Terminello et à la chute de Terni) ; de lettres écrites pendant ce voyage et le séjour à Rome (A Valentin Rose, au comte de Reuss-Schleiz-Köstritz, à Steinmeyer, à Schumann, et à des anonymes) ; de l'itinéraire annoté et raisonné de Rome à Naples, en 1804 ; d'un traité sur la construction des habitations napolitaines ; de lettres écrites de Naples en 1804 (au comte Henri LXIV de Reuss-Schleiz-Köstritz et à Valentin Rose) ; de l'itinéraire raisonné de son voyage en Sicile ; du journal de son voyage dans ce même pays ; de lettres de Syracuse, de Naples, de Rome, de Gènes et de Milan (à Valentin Rose, à l'éditeur graveur, le professeur Unger, au ministre d'État comte de Haugwitz, à ses sœurs Sophie et Charlotte, à l'architecte Moser, et à un anonyme) ; et de lettres de Paris, écrites en 1804 et 1805 (à Valentin Rose, au conseiller-architecte David Gilly, avec les réponses). Le *Deuxième Voyage artistique en Italie, l'année* 1824, offre un journal de Berlin à Cologne ; de Cologne à Suttgard, avec la description de la collection Boisserée, et de Strasbourg à Fribourg en Brisgau ; de cette ville par Bâle, Berne et Neuchâtel à Lausanne ; par le Simplon à Milan, Pavie, Novi et Gènes ; au bord de la Rivière-du-Levant, à Pise, Lucques. Pistoie et Florence ; Florence, premier séjour ; par Pérouse à Rome ; Rome, premier séjour ; à Naples ; Naples, premier séjour, Paestum, Pompéi, Sorrente et Capri, et retour à Rome par Frascati, second séjour à Rome ; second séjour à Tivoli ; de Rome par Sienne à Florence et second séjour dans cette ville ; à Bologne, Ferrare, Padoue et Venise ; par Padoue et Vicence à Vérone et Mantoue ; de Vérone par le Brenner à Munich. Le second volume contient en outre les lettres écrites par l'artiste à sa femme durant ce même grand voyage de 1824 et datées de Cologne, Heidelberg, Florence, Rome, Naples, Munich et Weimar.

[1] *Informiren* pour benachrichtigen, *détails* pour Einzelheiten, *dirigiren* pour leiten, *excursion* pour Ausflug, *migraine* pour Kopfweh, *promenade* pour Spaziergang, *poterie* pour Töpferwaare, sans parler des *déjeuners, diners, domestiques, pensums, passagers, précis, quartiers, cousins, contrastes, façades, plafonds, accents, pittoresque, intéressant, charmant*, etc., dont cette prose fourmille sans aucune nécessité, puisque les équivalents existent parfaitement dans la langue allemande.

[2] « Unser Geist ist nicht frei, wenn er nicht Herr seiner Vorstellung ist ; dagegen erscheint die Freiheit des Geistes bei jeder Selbstüberwindung, bei jeder Widerstande gegen äussere Lockung, bei jeder Pflichterfüllung, bei jeder Streben nach dem Besseren und bei jeder Wegräumung eines Hindernisses zu diesem Zweck. — Ieder freie Moment ist ein seliger. »

Le *Troisième Voyage en France et en Angleterre, fait en* 1826, y est représenté par une autre série de lettres écrites à madame Schinkel, de Weimar, Francfort sur-le-Mein, Trèves, Mettlach, Metz, Paris, Londres, Liverpool et Clèves. M. de Wolzagen a encore joint à la fin de ce recueil plusieurs lettres d'affaires adressées à des ministres et conseillers, ainsi qu'un certain nombre de rapports et autres pièces relatives à la vie artistique et privée du maître, le tout suivi d'un premier catalogue. Prenons au hasard quelques extraits de ce recueil qui nous montre si bien l'artiste élevé, instruit, également apte à manier la plume et le crayon, et avide de tout apprendre, de tout recueillir dans une seule vie d'homme dont les œuvres laissées représentent certes le travail de plusieurs existences. Quoique se rapportant toujours à des observations pratiques et utiles, les écrits de Schinkel n'ont rien d'aride et montrent parfois même une élévation poétique à laquelle ne manque jamais la couleur locale. Voici d'abord un passage du journal ; il est daté de 1804 et traite de la



LE MUSÉE DE BERLIN.

construction des maisons d'habitation de Naples : « C'est au sein le plus retiré du beau golfe bordé d'une agglomération de bâtisses, sur un sol moins grand que celui occupé par Berlin[1] et où, à l'exception de la rue de Tolède, de l'espace qui environne le Palais-Royal et des promenades de Chiaja, il n'existe que des rivages infertiles protégés contre la fureur des vagues de la haute mer par un demi-cercle d'îles, sur une côte étroite, aux horizons splendides, que des Grecs débarqués ont fondé la Parthénope Thessalienne[2], ville qui en s'agrandissant est allée s'adosser aux hauteurs boisées. Le choix était des plus heureux ; aussi un commerce devenu bientôt florissant y attira de nombreux colons que l'exiguïté du sol propre à bâtir et enserré entre les rochers, obligea d'y entasser leurs demeures et d'élever étages sur étages ; c'est

[1] A cette époque, en 1804, Berlin ne comptait guère plus de 150,000 âmes.

[2] Ces Grecs de Thessalie étaient les uns d'Éolie (Asie Mineure) et les autres de Campanie (Grande-Grèce). L'érudition de Schinkel est ici en défaut.

ainsi que s'est constitué Naples. La ville actuelle, peuplée de plus de quatre cent mille habitants, ne possède pas de voies larges ; sa population n'aurait pu trouver à s'y loger si la plus grande partie ne savait pas restreindre ses besoins jusqu'aux dernières limites du possible. »

« Il est vrai que la classe la plus pauvre même de cette population, celle des lazzaroni, ne manque pas tout à fait d'abris, mais elle n'y a recours qu'aux plus mauvais temps, occupée qu'elle est de la pêche et des travaux du port. Le lazzarone, qui trouve sa cuisine à chaque coin de rue, fuit volontairement ses tristes pénates, espèce de recoins où l'entassement de femmes, d'enfants, de neveux et de grands-parents lui sourit peu ; il couche de préférence à la belle étoile sous un ciel clément, dès qu'il sent venir le sommeil, soit au fond d'une barque, soit sous le portique d'une église ou même à l'angle d'une rue ; cet homme insouciant ne prend presque aucun soin de sa demeure. Une seule pièce sans cheminée, garnie de quelques tabourets en bois brut et d'un énorme lit destiné à toute la famille, voilà ce qui compose le ménage du lazzarone, établi en majeure partie dans les faubourgs et dont l'entrée donne directement sur la rue ; point de pièce pourvue de cuisine, parfaitement superflue pour des gens qui se nourrissent tous de ce que produisent les gargotiers en plein vent. Cette absence de soins pour le bien-être de l'intérieur existe même dans les classes supérieures, et on peut admettre que de toutes les villes italiennes, Naples offre l'architecture la moins solide dans la construction des maisons d'habitation. Le matériel employé pour l'élévation des murs consiste dans un tuf mou, produit volcanique de couleur gris-jaune, pris dans les environs et qui ressemble grandement au peperino romain. On rencontre déjà ces matériaux dans les murs de Pompéi, tandis qu'il se montre bien plus rarement dans les constructions de grand nombre de villes de la Calabre, de l'Apulie et de la Sicile. Ces tufs, dès qu'ils sont employés en blocs non équarris, ont pour liaison un mélange de chaux et de terre de Pouzzoles, appareil peu résistant pour des maisons de cinq et même de huit étages qui exigent des murs d'une grande épaisseur. Les plafonds, qui ne se relient pas, comme chez nous, avec les murs des parois, offrent encore moins de solidité. La terre de Pouzzoles, localité près de Naples, paraît composée de pierre ponce écrasée et de lave poreuse qui s'est formée par les révolutions volcaniques auxquelles ce sol est soumis à des époques indéterminées mais périodiques. Mêlée avec de la chaux, elle fournit une matière particulièrement bonne pour les travaux hydrauliques et ayant la propriété de devenir très-dure dans l'eau salée. Cette terre, qui contient aussi de petites parties de silex et qui se montre dans les environs de Naples sous plusieurs nuances, tantôt jaunâtre, tantôt brune et tantôt noire, était déjà utilisée sous l'empire par les Romains, dans leur *opus reticulatum*. La grande légèreté du tuf le rend très-propre à la formation des voûtes dites de fonte, et c'est plus particulièrement ce genre de constructions antiques que l'on rencontre, comme par exemple sous les gradins du Colisée, dans les grandes voûtes des bains impériaux, des villas près de Rome et de la côte de Baïes, etc. » — « Aucun coin de la terre, » écrit-il de Sicile, « n'a souffert des révolutions volcaniques autant que Messine : détruite tant de fois par des tremblements de terre, cette ville montre en tout le caractère de sa destinée. Au port une longue rangée de ruines d'anciens palais et dans l'intérieur de la ville de nombreuses maisons en construction. Tout un faubourg s'y est constitué des cabanes élevées par une grande partie des habitants qui s'étaient réfugiés dans la plaine durant le dernier sinistre. Ces petites demeures, resserrées les unes contre les autres, ont été, selon moi, plutôt la cause de la grande fécondité des Messinoises que l'influence du tremblement auquel on l'a voulu attribuer, car cette accumulation avait rapproché davantage les deux sexes et rendu plus intime le commerce journalier entre les familles qui, restant auparavant dans des maisons plus inaccessibles, finirent alors par se lier davantage entre elles. Ces petites demeures montrent un caractère patriarcal et rappellent l'enfance de la civilisation et des peuples nomades chez qui toute une tribu formait souvent une seule famille ; la végétation y est luxuriante et le figuier indien dont les feuilles atteignent souvent trois pieds, et l'aloès à la fleur élevée comme un arbre, forment les haies qui entourent les jardins du cultivateur d'où le palmier montre sa tête au-dessus de l'oranger. Le beau paysage est encore rendu plus intéressant par la chaîne de montagnes boisées qui s'élève derrière la ville et offre des points de vue ravissants sur le golfe. Indescriptible est la beauté des jeux des couleurs sur la côte géante de la Calabre

derrière le miroir bleu de la mer Ionienne. » « Depuis dix jours, » écrit-il de Paris à Valentin Rose dans une lettre datée de cette ville, du mois de décembre 1804, « je me trouvais au milieu du *tumulte* (ce mot est en français) de la ville qui, parmi toutes les cités de la terre, noue journellement la chaîne la plus importante du travail humain, tumulte habituel qui était encore augmenté à ce moment par l'approche de la grande fête [1] dont l'histoire du passé ne nous offre qu'un seul pendant. L'impression que cette ville m'a produite a été très-favorable, mais ce va-et-vient continuel m'a encore trop bouleversé pour que je puisse me rendre un compte clair et raisonné des observations sans nombre recueillies depuis mon arrivée. Inutile de vous donner les détails de la fête, reproduits par tous les journaux. Je n'ose pas non plus parler dès



URANUS, PARTIE DE LA FRESQUE DU PÉRISTYLE A ESCALIER, DU MUSÉE DE BERLIN.

aujourd'hui des choses remarquables m tracer une image de la vie publique. » — Et plus loin : « Ce qui me charme ici, et qui me décidera à prolonger mon séjour, c'est que l'on peut se dérober aux plaisirs tapageurs du Palais-Royal, des boulevards et des théâtres, dans les magnifiques musées, etc. »

Voici un autre extrait pris au hasard dans la partie intitulée : *Par le Simplon à Milan*, du journal où Schinkel a décrit ses impressions durant les voyages de 1824.

« Il est quatre heures du matin ; temps magnifique ; nous voilà sur la route du Simplon. Quelle plume pourrait dépeindre la jouissance procurée par ce parcours composé d'une suite de tableaux, peu variés il

[1] Le couronnement de Napoléon Ier, par Pie VII, qui a eu lieu le 2 décembre 1804.

est vrai, mais d'un caractère sauvage et grandiose à la fois, sur un chemin dont les pentes douces rendent même l'emploi du sabot et des freins superflu à la voiture.

« Après avoir côtoyé de longues régions boisées, échelonnées sur les bords mêmes des précipices, nous atteignons le point d'où le regard peut embrasser, à plus de trois heures de distance, le canton du Valais et des glaciers, parmi lesquels l'*Aletsch* domine les autres; de là on s'enfonce profondément au milieu des gorges du Simplon même, où se succèdent alors des vallons abrupts, déchirés, dont les effrayantes profondeurs sont encore bouleversées par des torrents qui s'y précipitent, parfois les uns sur les autres, vers les fentes de gouffre en apparence sans issue, précipices dans lesquels l'on ne distingue plus rien et où des pins centenaires se réduisent aux proportions d'un cep !

« C'est ici que l'on se sent aussi frappé de la puissance du travail tenace de l'homme, qui, guidé par son intelligence, réussit toujours à dominer la matière rebelle. Durant les orages, les temps pluvieux et les fontes des neiges, les rapides descendant des glaciers ne laisseraient debout ni arbre ni chalet, ne respecteraient ni pâturages ni champs, n'épargneraient ni prairie ni bétail, si la prévoyance humaine n'avait pas su leur creuser sur les pentes mêmes des Alpes, d'innombrables rigoles destinées à conduire des hauteurs les eaux, ainsi divisées, dans des réservoirs d'où cette même intelligence va les distribuer aux petites prairies alpestres desséchées par les rayons d'un soleil ardent, et impropres, sans ce drainage, à nourrir le bétail.

« La route a été construite en partie à l'aide de la mine et en partie par la main du maçon ; de longues *grottes*, percées là où les deux autres genres de travaux se sont montrés impuissants, se trouvent éclairées au moyen d'ouvertures ménagées de distance en distance.

« De nombreux ponts, toujours sans marinière, jetés sur les torrents formés par les fontes continues des glaciers, ont également leurs culées solidement établies en maçonnerie et alternent avec des *refuges*, maisonnettes numérotées, destinées au voyageur surpris par la nuit ou l'orage et où il trouve gîte et vivres. Malgré l'art avec lequel cette route a été tracée afin d'éviter les chutes des avalanches, on y apercevait partout leurs traces : nombre de barrières et d'arbres brisés, parmi lesquels quelques troncs de sapins dépouillés de leur écorce et blanchis par le soleil, prennent le soir la forme de squelettes. L'ascension, que nous avons faite à pied, nous a pris cinq heures : la marche lente de la voiture, quoique attelée de cinq chevaux, nous permettait de monter doucement et sans fatigue. Dès que l'on approche du terme de cette route, moins élevée de trois mille pieds que la hauteur culminante, et que l'on y a passé de nouveau une des *grottes*, on se trouve comme par enchantement entouré de pics de granit, entre lesquels s'étendent des champs de neige et de glace d'un aspect terrifiant et sous lesquels se font jour de nombreux rapides précipités dans le gouffre, sous les voûtes mêmes de la route, pour former, réunis au fond, la rivière nommée *Saltine*, qui va se jeter dans le Rhône : c'est un des points les plus sinistres et les plus effrayants du passage. Les précipices y étaient encore comblés de neiges sous lesquelles les torrents se mordaient entre eux et rongeaient des passages vers leur destinée ; les belles roses foncées des Alpes, écloses sur des terrains aussi stériles, me paraissaient seules répandre un peu de gaieté dans ce monde de désolation, d'où l'œil ne découvre plus qu'une très-faible partie du canton, la ville de Brieg, visible à travers une percée [1] encadrée de neiges et ressortant au fond sous les pics des glaciers dont les bases sont reliées avec le Saint-Gothard ; ils s'élèvent si haut qu'on les voit se perdre au milieu du lointain bleuâtre des nuages. Solitude effrayante dans laquelle l'âme saisie d'angoisse ne peut repousser le sentiment d'abandon que tout y provoque !

« Après avoir passé une autre grotte, tout près de la chute du principal torrent, culbuté ici par-dessus les rochers, d'une hauteur de 100 pieds, dans un bassin de granit, la route commence à s'abaisser à travers des prairies alpestres, et on arrive après une heure de marche au village du Simplon, qui s'élève au centre de pics de neige et où une auberge très-proprement tenue offre aux voyageurs affamés un excellent dîner. »

[1] A cette époque, le mot anglais de *tunnel* était pourtant adopté ; le célèbre travail de ce genre pratiqué à Londres au-dessous du lit de la Tamise, dû à l'ingénieur français Brunel, a été exécuté de 1824 à 1842. Schinkel emploie ici avec raison le mot de *grotte*, puisque ces percées courtes et alternantes ne forment pas ce que l'on peut nommer un *tunnel*.

Les observations de Schinkel ne portent pas seulement sur l'art; l'étude des mœurs et du caractère général des pays visités par lui n'est jamais négligée dans les descriptions que contiennent ses lettres et son journal. Voici ce qu'il écrit entre autres sur le parcours de Londres à Édimbourg :

« Je suis allé aujourd'hui avec Beuth et le comte Dankelmann, *outside-stage-coach* (impériale de la diligence), à Oxford. La route ressemble à celle de Windsor dont nous pouvions apercevoir au loin le château. Le caractère de la contrée varie peu, mais Oxford se présente bien; l'entrée dans cette ville par le pont, flanqué à droite du respectable collége des Magdales surmonté d'une tour et entouré de vieux bâtiments et d'un jardin aux arbres colossaux, c'est superbe. La ville était dans une grande agitation à cause des élections au parlement; les électeurs, drapeaux en tête et suivis de la masse du peuple, parcouraient les rues. Descendus à l'hôtel Mitre, où le garçon de café de Saint-Paul nous avait arrêté des chambres, la vieille et respectable hôtelière, venue au-devant de nous, exprimait ses craintes sur ce que nous aurions probablement peu de repos à espérer à son hôtel durant ces jours. En effet, le désordre et le bruit y étaient déjà à leur comble. Les candidats ministériels et leurs comités s'y trouvaient assemblés et furent bientôt rejoints par des groupes d'électeurs venus, drapeaux déployés, pour vociférer sous les fenêtres leurs continuels *hurras*, auxquels répondaient régulièrement des discours chaudement applaudis. Les femmes aussi s'étaient mises de la partie, et vous pensez que leurs cris stridents contribuaient grandement à augmenter les autres dissonances. D'autres troupes d'électeurs, suivies de masses de peuple, venaient bientôt disputer la place à leurs adversaires, ce qui amena à l'instant le pugilat ou plutôt une solide batterie générale.

« Après avoir observé pendant quelque temps ces curieuses mœurs, nous parcourûmes les nombreuses constructions des colléges, mais nous fûmes encore arrêtés, à la grande prairie du Collége de l'Église (*Church-College*) par un combat de boxeurs, où quatre témoins assistaient les deux lutteurs demi-nus, auxquels, après chaque passe, ils lavaient les horions avec de l'eau, du vinaigre et de l'eau-de-vie. Les boxeurs se reposaient pendant cette opération sur le genou mis par terre de l'un de leurs parrains. Le combat ne cessa qu'après l'évanouissement définitif de l'un des combattants couvert de sang. C'était hideux ! Le temps avait alors changé, l'atmosphère épaissie ne permettait plus aux rayons du soleil que de percer péniblement à travers la brume et donnait aux énormes arbres du parc un aspect étrange, mais très-pittoresque. Le lendemain nous commençâmes à visiter l'intérieur des colléges et des églises, en débutant par la vieille *Christ-Church*, avec ses restes de constructions anglo-saxonnes et ses vitraux de différentes périodes. Quant à la galerie de tableaux qui appartient à la célèbre bibliothèque Bodléienne, elle est composée de si affreuses croûtes qu'on ne comprend pas que l'on puisse exposer de telles horreurs. Le collége Merton offre par contre d'excellentes peintures sur vitraux, du temps de Rubens et de l'époque actuelle; le poêle en fer placé au milieu du vestibule et dont la fumée passe sous le plancher ne s'harmonise guère avec ces verrières.

Nous avons aussi visité *All-Souls-College*, construit dans le vieux style anglais (?), vers 1437; il montre deux tours gothiques du côté oriental et renferme une bibliothèque et une chapelle élevées dans le goût italien. Le vestibule de cette dernière construction, surmonté de voûtes richement ornementées et portées par des colonnes, abrite la statue en marbre du juriste Blackstone, œuvre de Bacon[1]. La bibliothèque, fondée par le docteur Radcliffe, offre une rotonde à arcades ouvertes, construite par Gibbs de 1737 à 1749; elle possède un certain nombre d'antiquités, parmi lesquelles on peut signaler deux candélabres de la villa Hadriana, près de Tivoli, dont l'un, orné de trois figures d'ibis, est le plus beau. Les autres collections d'antiquités et de minerais, etc., se trouvent au musée Ashmoléen, élevé en 1683 par Wren, bâtiment lourd, flanqué d'affreux *Hermès*. On y trouve aussi des anneaux druidiques, peut-être phéniciens; des modèles de temples druidiques et ceux des *Stone Henge*, près de Salisbury. Des nombreuses églises de cette ville, nous avons visité entre autres *Sainte-Marie*, située dans la rue principale et dont la couverture en bois montre le même genre de liaison que celle en fer de nos jours; c'est-à-dire sans solives, avec arcs d'ogive plats. Le collége de

[1] Il s'agit ici de John Bacon, né à Southwark, près de Londres, en 1740, et mort en 1799, qui, d'abord peintre sur porcelaine, s'illustra plus tard comme sculpteur.

Magdale, le plus riche de tous les colléges d'Oxford, m'offrait des motifs de détails très-intéressants que j'ai dessinés. Notre promenade fut encore interrompue par un nouveau tumulte occasionné par le cortége triomphal des deux candidats heureux, enguirlandés de lauriers comme des jambons de foire et assis sur des siéges portés par leurs partisans, avec accompagnement de musique et des cris frénétiques du peuple; pendant que l'orchestre faisait entendre des sons indescriptibles, le cortége, où tout le monde tenait à montrer des nœuds de ruban bleu, sauf l'opposition battue, dont les couleurs étaient le rouge et l'orange, parcourait les rues où fenêtres, balcons et toits étaient comblés de spectateurs. Samedi, à midi, nous nous rendîmes à Birmingham, toujours *out side*, et en traversant la petite ville d'eaux nommée Leamington, située à cinq lieues du château de Kenilworth, célèbre par le roman de Walter Scott. Nous arrivâmes à quatre heures à Warwick, où nous profitâmes d'un séjour de trois heures pour visiter ce vieux castel situé sur un rocher, vers la partie méridionale de la ville et entouré d'une végétation merveilleuse, favorisée par les eaux de l'Avon qui mouille le pied de la montagne. Un chemin creusé dans le roc, conduit à côté de la porte dans le parc, dont les murs d'enceinte disparaissent sous le lierre et autres plantes grimpantes, et où la magnifique forêt vous transporte aux tropiques. Les vieilles tours et les murs lézardés du château sont couverts de lierre et d'autres plantes grimpantes de toutes espèces qui, remontant jusqu'aux créneaux, disparaissent presque sous les cimes de ces arbres centenaires, vraie forêt vierge. Un pont et une porte, conduisant à la cour intérieure, place gazonnée, et entourée de toutes les vieilles constructions parfaitement entretenues, lesquelles, sous leurs épaisses couches de lierre, s'y groupent d'une manière très-pittoresque. L'intérieur du château a été renouvelé au dix-septième siècle, mais en respectant le style primitif. Des portraits magnifiques peints par Holbein, Van Dyck, Rembrandt et Rubens, un paysage du Poussin, deux autres de Salvator Rosa et Jeanne d'Aragon par Raphaël, y représentent la peinture. La salle d'armes, des meubles Boule, des vases grecs et étrusques, des bronzes, et autres œuvres d'art de la Renaissance ainsi qu'un travail magnifique de lambris, y occupent d'abord le visiteur, dont le regard est frappé, dès qu'il s'approche des fenêtres, par la vue magnifique qui se déroule sous le château, élevé sur des fondations de plus de 80 pieds de hauteur. Tout au fond le moulin à eau du château, à côté le pont en ruines dont les piliers disparaissent également sous une végétation luxuriante. Une serre renferme le célèbre *Warwick-Vase* en marbre, de six pieds de diamètre, trouvé en 1771 dans la villa Hadriana, près de Tivoli; près de la porte on montre l'armure du *fort Warwick*, ainsi que son bol de punch de trois pieds de diamètre sur autant de hauteur.

« Arrivé à Birmingham, où il fut logé à l'hôtel Wilday, dans des chambres dont les fenêtres dominaient la ville, il dit que ce panorama lui paraissait « égyptien, les cheminées innombrables des fabriques en représentaient les obélisques. » « Quelle désolation que l'aspect d'une ville manufacturière anglaise! Tout ici est lourd et attriste l'œil; le silence lugubre (c'était un dimanche) qui règne dans cette ville de plus de cent mille habitants, a quelque chose d'inquiétant. Après avoir parcouru la cité, j'ai vu qu'il n'y existe rien qui puisse m'intéresser: grande misère parmi le peuple; quelques mauvaises églises et une horrible statue en bronze de Nelson, par Westmacott, où la grande proue et le bras enlevé au héros par un boulet forment les sujets principaux. Nous avons aussi visité avant notre départ la manufacture Thomason. Le propriétaire a eu la prétention de produire quelques œuvres d'art; ah, le malheureux! il ne se doute pas seulement de ce que signifie le mot. On y voit la copie en bronze du grand vase Warwick. Après que quatre ouvriers durant six mois l'ont modelé, *six ans* ont servi à conduire à fin cette œuvre épouvantable, où les reliefs, affreusement mal modelés, sont rapportés. Encore plus exécrable est la statue de six pieds de hauteur du roi d'Angleterre; tout boulanger et fabricant de pain d'épice saura mieux faire avec ses pâtes! »

Les aphorismes artistiques de Schinkel qui le représentent et le résument mieux que sa correspondance et son journal, les voici :

La destinée de l'art. — « Il existe une triple illusion. L'une prend le vrai pour le faux, le bon pour le mauvais ou au contraire le faux pour le vrai et le mauvais pour le bon; la seconde nous fait accepter l'effet de nos rêves et de nos fièvres, ces images dépourvues de toute base logique, pour le produit réel

d'impressions venues en dehors de notre âme ; la troisième illusion nous montre nos propres idées bien raisonnées, ce produit de l'activité de notre esprit, comme des données déjà existantes, de manière que nous sommes portés à attribuer à la réalité ce qui est un pur effet de notre imagination. Cette dernière seule est compatible avec la dignité et la destinée de l'art. Qu'est-ce que c'est que cette destinée ? Ce ne sont pas seulement les forces mécaniques, chimiques et organiques de la nature qui se donnent la main, la force propre aussi, celle qui constitue l'empire de la liberté, est intimement liée à celles-là, et cet ensemble seul forme le grand Tout (*Alles*) ; c'est de ce Tout que chaque homme a ce plus ou moins de conception qui fait naitre chez lui le *besoin d'étudier* la liaison d'un nombre donné d'apparitions, c'est-à-dire la *science ;*



A. BAQUIER D. SCHINKEL P. J. GUILLAUME S.

ORIGINE DE LA PEINTURE, PARTIE DE LA FRESQUE, LE PRINTEMPS, DU PÉRISTYLE A ESCALIER DU MUSÉE DE BERLIN (voyez page 7).

ce même besoin d'*envisager* la liaison existant entre les apparitions produit l'*art*. Le but de celui-ci doit donc être de produire des sujets qui rendent leur conception possible de la manière la plus complète. »

Le principe de l'art dans l'architecture. — Schinkel le divise en sept parties principales, dont plusieurs sont des subdivisions, manière qui n'offre rien de nouveau et dont les déductions ressemblent un peu aux aphorismes de M. de la Palisse.

La position que l'architecture occupe vis-à-vis des autres arts. — « On discute encore souvent, » y dit-il, « sur la question de la position que l'architecture doit occuper parmi les autres arts, et on se demande en outre si même elle doit être comptée parmi ceux-ci, ou si elle n'est pas plutôt un métier, une science, ou un

composé de ces deux branches. Le premier point serait plus difficile à fixer que le second. Qu'est-ce que c'est qu'une œuvre d'art ? La représentation de l'idéal qui lui-même est l'objet qui exprime le caractère le plus élevé de son espèce et par suite le plus parfait et le plus compréhensible de son genre. Plus une œuvre d'art possède ces qualités, plus elle approche de l'idéal, plus elle offre du caractère, plus sa valeur s'élève. Les différentes espèces de choses dont les principes fondamentaux servent à créer l'idéal sont pour nous plus ou moins chères, plus ou moins importantes, plus ou moins proches ; elles fixent sous ce rapport le degré relatif d'une œuvre d'art : c'est pour cela que deux artistes élevés à la même hauteur dans la reproduction de leur idéal respectif peuvent cependant occuper des rangs relativement différents, comme, par exemple, l'auteur d'un sujet olympien de la meilleure époque de l'école italienne et le peintre d'une bacchanale de paysans de la meilleure école néerlandaise. Ici se pose la question de savoir si cette notion ou plutôt cette conception peut être appliquée à l'architecture. Comme la convenance est certes le principe fondamental de toute architecture, la reproduction possible de l'idéal du convenable, ainsi que le caractère et la physionomie d'une construction, constituent sa valeur artistique. Quelque degré qu'une œuvre d'art architectonique puisse occuper sur l'échelle parmi les productions des autres arts plastiques, elle aura toujours sur celles-ci l'avantage d'unir à la reproduction de l'idéal la valeur réelle de la production même, tandis que dans les autres arts cette production n'est qu'absolue (?), de manière que l'idéal de l'architecture constitue dans ses principes fondamentaux une création originale de l'esprit, et l'idéal des autres arts la quintessence tirée d'objets matériels (?) déjà existants ou un composé de leurs différentes parties réunies dans un tout harmonieux. » Ici Schinkel me paraît dans une erreur profonde, puisqu'on peut admettre le contraire; l'architecture plus que les autres arts plastiques doit avoir recours à l'aide du modèle matériel.

Quelques observations sur la vie, l'éducation et l'art. — « La vivacité et l'activité réelles sont indispensables à un état de vie parfait ; le flegme, qu'il soit matériel ou moral, est un péché aux époques de civilisation et un état de brute en temps barbares. L'œuvre d'art qui a coûté les plus nobles sacrifices, qui porte l'empreinte des plus grands efforts vers le parfait, offre seule un véritable intérêt et édifie. Là où l'on s'aperçoit que l'exécution a présenté trop de facilité au maître, qu'il n'a pas suffisamment tendu ses efforts pour produire du nouveau, et qu'il s'est fié à sa pratique et à la facilité de sa main, l'ennui est inévitable malgré la réussite à lui habituelle dans la beauté des formes et si élevé que soit le rang occupé par cette production dans son œuvre entier : cette production n'est plus digne de lui, puisque, en y mettant plus d'efforts, il aurait mieux fait ! On ne se montre vivant que là où l'on produit vraiment du nouveau ; partout où l'on se croit sûr d'avance, on se trouve déjà dans un état suspect, puisque l'on prouve qu'on sent parfaitement ce que l'on produira, et de quelle manière, et dans quel degré de perfection : or on ne fera que ce qui existe déjà, ce dont l'exécution ne demande plus la tête de l'artiste, mais la main d'un manœuvre habile. Ici, ce n'est plus la vie, mais un état moribond. Dès que l'on est incertain et pris du pressentiment de quelque chose de beau encore indéterminé et qui demande à être mis au monde, dès que l'on cherche enfin, on est seulement vivant ! C'est ce qui explique la crainte, l'inquiétude, le naturel souvent humble des plus grands génies et l'arrogance des faiseurs. » — « Tout en m'apercevant, à mon début dans l'étude de l'architecture, qu'il existait un grand trésor de formes déposé et développé, durant des siècles et chez des peuples très-divers, dans l'élévation même des édifices, je vis que l'usage que nous faisions de ce trésor composé de parties si hétérogènes, était trop arbitraire ; que ce qui me produisait dans les œuvres anciennes le plus heureux effet, ne se prêtait guère à l'emploi dans les constructions de nos jours. Je fus bientôt persuadé qu'il fallait chercher la cause du manque de caractère et de style de notre architecture moderne dans cet arbitraire même. Depuis, c'était devenu le but de ma vie, d'acquérir une plus grande clarté dans cette question pleine d'obscurité ; mais plus je m'y enfonçais, plus je me heurtais à des obstacles imprévus, tombant alors dans l'abstraction radicale, faute grossière qui me fit uniquement tirer la conception d'une construction de sa destination vulgaire ; les produits de cette nouvelle spéculation ne pouvaient montrer que de la raideur et de la sécheresse ; ils devaient manquer de poésie, de liberté, et l'élément historique y faire également défaut.

J'allai ensuite chercher ailleurs pour me rendre compte du point jusques auquel le principe du radicalisme pouvait et devait avoir de l'effet pour fixer la conception purement vulgaire ou utile de l'objet, et ce que l'on pouvait accorder aux éléments historique, poétique et artistique, afin d'élever la production à la hauteur de l'art. J'avais aussi la conviction d'avoir compris en architecture jusqu'à quel point et dans quelle mesure l'élément artistique devait être représenté dans une branche qui, dans tout le reste, doit toujours demeurer un métier scientifique. Je sentis en outre que sur ce point, comme sur presque tous les autres de l'art, il serait difficile de produire une doctrine et qu'en fin de compte tout devait y être ramené à l'éducation du sentiment, ce qui, dans l'architecture, il est vrai, comprend un vaste cercle. Il me paraît nécessaire de placer à côté les unes des autres les différentes sphères dans lesquelles ce sentiment doit nécessairement se former. Il faut peser d'abord ce qui est nécessaire à notre époque, et ensuite jeter un regard rétrospectif pour voir ce que le passé a produit dans le même but et pour le même usage, et ce que l'on y pourrait choisir, en troisième lieu rechercher les modifications à donner à l'objet choisi, et enfin de quelle manière la fantaisie doit être active dans les modifications pour produire du nouveau, etc. »

Dans l'architecture comme dans la peinture, Schinkel a donc toujours su faire prédominer le raisonnement, la réflexion mûrie et l'application d'une esthétique dominant la mode et l'engouement d'une époque. Ici, il a été entièrement d'accord avec Winckelmann, qui a dit avec raison que « le pinceau doit toujours être trempé dans le raisonnement. » L'homme qui se voue aux arts plastiques, non plus que l'acteur, ce représentant d'une des branches de l'art instantané, ne doit jamais se laisser entraîner au delà de la limite où l'artiste n'est plus maître de lui-même et de son œuvre, dans laquelle son individualité s'absorbe dès que la raison, isolée du feu de la passion et de l'imagination, ne garde pas les rênes et ne plane pas en dominatrice au-dessus des nombreuses illusions parmi lesquelles l'incarnation fictive de l'artiste dans son œuvre lui enlève presque toujours le jugement de l'esthéticien et du philosophe.

Un autre aphorisme montre sa grande prédilection pour l'art classique. « Une bonne étude, particulièrement une application continue de l'exercice de la fantaisie sur le *sol de l'art classique, peut seule donner de l harmonie à l'éducation totale d'un homme appartenant aux temps modernes*, car dans ces villes ensevelies (Herculanum et Pompéi) il n'y a pas une seule maison sans art ; chacun avait assez d'éducation pour s'entourer de créations qui représentent des idées, ce qui produisit cette richesse infinie de pensées et leur finesse dans laquelle réside le principe de tout véritable état de culture. »

Il y a peu d'artistes qui aient donné lieu à autant d'écrits publiés par leurs admirateurs, que Schinkel. Voici la liste des plus importants : « *Le principe de l'architecture hellénique*, » discours tenu à la fête de Schinkel en 1846 par le Dr. professeur *Charles Bötticher ; C. F. Schinkel et sa succession architectonique*, par le même, Berlin, 1857 ; *C. F. Schinkel et la nouvelle cathédrale de Berlin*, par O. F. Gruppe, Berlin, 1843 ; *Discours tenu à la fête de Schinkel en* 1857, par E. Knoblauch ; *C. F. Schinkel*, etc., Berlin, 1842, par F. Kugler ; *Explication des fresques de C. F. de Schinkel*, Berlin, par le Dr. R. Loewe ; *C. F. Schinkel en rapport avec l'architecture sacrée*, Berlin, par le Dr. W. Lübke ; *La maladie et les obsèques de Schinkel*. Berlin, 1841, par le Dr. A. Faetsch ; *Discours tenu sur la tombe de Schinkel*, par le professeur W. Stier ; *Discours tenu à la fête de Schinkel*, Berlin, 1861, par le conseiller Stühler ; *Quelques observations et Aphorismes de Schinkel*, Berlin, 1846, par le Dr. Waagen ; *Schinkel comme architecte, peintre et philosophe artistique*, Berlin, 1864, par A. de Wolzagen, et *Succession de Schinkel*, etc., Berlin, 1862 à 1864, en trois volumes, par le même. Il existe en outre un grand nombre d'ouvrages et une infinité d'articles de publications périodiques et de journaux où l'admiration de ses concitoyens et compatriotes s'est fait jour.

L'image du maître a été reproduite neuf fois par la sculpture, dont une statue en grandeur naturelle exécutée en marbre, vers 1820, par Tieck, et une autre de bronze, terminée en 1863, par Drake. Vingt différents portraits ont paru, soit en peinture, soit en gravure, lithographie et dessin, sans compter un grand nombre de croquis. Le portrait qui figure à la première page de la présente notice a été gravé d'après un dessin au fusain du maître lui-même qui s'y est représenté très-jeune encore. Un excellent portrait à l'huile est celui que Charles Schmidt d'Aix-la-Chapelle, actuellement en Angleterre, a peint en 1833. La tête

du maître, très-développée dans la partie frontale, était défigurée par des pommettes trop saillantes et un nez tant soit peu écrasé et petit ; l'ensemble de sa physionomie offrait plutôt le caractère slave qu'allemand, et ce qui la distinguait avant tout, c'était le feu et la vivacité du regard où tout dénotait l'observateur et le penseur.

Charles-Frédéric Schinkel est né en 1781, à Neu-Ruppin dans la marche de Brandebourg, son père Jean-Cuno-Christophe Schinkel, ministre protestant, archidiacre et inspecteur des écoles (*Superintendent*), s'était marié, jeune encore, avec Dorothée Rose, fille du célèbre chimiste et minéralogiste de ce nom [1], et celle-ci, à la mort de son mari, était allée habiter, en 1794, Berlin où le futur artiste suivait les cours du gymnase (collége) connu sous le nom du Couvent gris (*Grau Kloster*). Sa vocation se montra de bonne heure, car alors, peu enclin aux études littéraires et scientifiques, il passait déjà la plus grande partie de la journée à manier le crayon. Son premier maître fut le conseiller d'architecture David Gilly, et cela jusqu'en 1798, année vers la fin de laquelle le fils du maître était revenu d'un long voyage artistique à travers l'Allemagne, la France et l'Angleterre, muni d'un riche butin de copies et de projets originaux qu'il exposa publiquement et dont le jeune Schinkel fut tellement impressionné qu'il n'hésita plus à abandonner les études du collége pour se vouer entièrement à l'art sous la direction de ce jeune guide bientôt nommé professeur à l'académie. Comme Frédéric Gilly était architecte aussi, Schinkel suivit d'abord plus spécialement la carrière de ses maîtres, quoiqu'il fût de taille à pouvoir embrasser plus tard les deux arts à la fois et à laisser des œuvres presque aussi remarquables dans la peinture que dans l'architecture. Au bout de deux ans, en 1800, ayant perdu son jeune professeur, mort à l'âge de vingt-neuf ans, il devint pour ainsi dire son héritier, l'exécuteur de ses plans, le propagateur de ses principes artistiques qui étaient devenus les siens. La grande influence que Gilly a exercée sur son élève, Schinkel n'a cessé de la reconnaître et d'en garder une gratitude toujours vivace. « Je ne vous aurais pas parlé dans ma dernière lettre de votre regretté fils, » écrit-il en 1805 de Paris au vieux Gilly. « Ce reproche m'a ému profondément, car si je ne vous en ai pas parlé, c'était pour éviter de toucher une corde trop sensible. Ramener le souvenir d'une perte aussi douloureuse, c'est rouvrir une blessure à peine cicatrisée ! Soyez convaincu que chez moi ce souvenir est resté ineffaçable, car je n'oublierai jamais ce que votre fils était pour moi et tout ce que je lui dois. Comment oublier un seul instant que c'est lui qui a semé ce qui fleurit maintenant dans mon âme ; que c'est grâce à ses préceptes, à ses enseignements, que je jouis du présent et que l'avenir me sourit sous des traits si doux ? Du reste, ce n'est pas seulement le maître, mais aussi l'ami que j'ai perdu en votre fils, ce qui double mes regrets et mes douleurs, etc. »

Le premier voyage que Schinkel fit en Italie, de 1803 à 1804, nous le montre moins architecte que poëte et littérateur inspiré par la nature et l'étude des mœurs ; à l'exception d'un travail sur la *construction des maisons d'habitation de Naples*, on ne trouve dans sa correspondance que des sujets étrangers à l'art et une grande froideur envers l'art antique, « qui », écrit-il, « lui était trop connu par ses études pour qu'il pût lui procurer de nouvelles surprises et jouissances. » Chose assez étrange, le futur créateur du néo-grec ne parle nulle part de l'art hellénique et il paraît alors plutôt pencher vers l'architecture romantique. « Durant tout ce voyage sur le continent et les îles italiennes, » écrit-il à Unger de Berlin, « j'ai trouvé l'occasion de rassembler un grand nombre de copies de constructions très-intéressantes et qui ont été aussi peu examinées et décrites qu'utilisées jusqu'ici. Si l'on a reproduit à satiété les monuments grecs et romains ainsi que ceux des renaissances, et ces derniers sans aucun profit pour l'architecture, puisque le bon style a cessé de régner avec le Bramante [2], il n'existe presque rien pour faire connaître le moyen âge. Je

[1] J.-B. Rose, de l'Académie de Besançon, né à Quincy, mort en 1805, l'auteur du *Traité de morale*, 1767 ; la *Morale évangélique*, etc. ; l'*Esprit des pères*, 1791. Il était savant théologien, astronome, minéralogiste et mathématicien.

[2] Donato Lazari, dit Bramante, architecte et peintre, né à Monte-Astrualdo non loin d'Urbin, en 1444, mort en 1515. Cet artiste, parent de Raphaël, est regardé à tort comme le fondateur de la renaissance italienne. La façade de la Chartreuse (*Certosa*) près de Pavie, élevée à partir de 1442 par Ambrogio Bergognone, le plus bel échantillon de la renaissance italienne, et les œuvres de Bramante terminent cette époque. Les constructions des Michalozzi, des Rossellini, des Alberti, et particulièrement des Palladio, sont plus alourdies et commencent à faire revivre le classique antique.

sens d'autant moins la nécessité de diriger mon attention sur les produits de ces époques que je les connais suffisamment par mes études et qu'ils ne me rapprochent guère de l'idéal que je me suis formé, idéal dont les principes me conduiront peut-être plus tard à un ensemble nouveau et satisfaisant. Un grand nombre de monuments de la première partie du moyen âge, même de l'époque arabe dont la Sicile est si riche, offrent par contre la véritable empreinte, une esthétique philosophique et une grande abondance de caractères, etc. » Ne doit-on pas être surpris de lire ces lignes qui ne montrent d'aucune manière la direction artistique, à mon sens regrettable, que Schinkel devait choisir plus tard de préférence à toute autre? Ceci est d'autant



LES NAUTONIERS, PARTIE DE LA FRESQUE DU PÉRISTYLE A ESCALIER, DU MUSÉE DE BERLIN (voyez page 8).

plus inexplicable que ce promoteur, ce maître futur du néo-grec, était alors peut-être le premier qui sût apprécier à sa juste valeur cette architecture curieuse, discutée, reproduite et vantée depuis par un si grand nombre d'ouvrages.

Dans une autre lettre, adressée à Gilly, il affirme de nouveau cette manière de voir, si opposée à ses tendances postérieures. « Le plus grand nombre des monuments de l'architecture antique ne nous offrent rien de nouveau, puisqu'on a été familiarisé avec elle depuis son enfance. La grandeur de ces œuvres ne nous frappe même plus, car nous en *possédons d'autres de l'époque ogivale*, et même des temps postérieurs, qui produisent sous ce rapport plus d'effet. Ce qui nuit aussi, à Rome, à ces monuments, c'est qu'ils s'y

trouvent beaucoup trop rapprochés les uns des autres et qu'ils sont entourés d'une foule de constructions qui, telles que le Forum et le Capitole, n'offrent rien et empêchent la vue. » L'admiration qu'il professe pour l'ogival de la cathédrale de Milan démontre cependant le peu de connaissance et même d'intelligence qu'il possédait alors du véritable style gothique. Du reste, ce jugement, il l'a modifié profondément plus tard, comme on le voit par ce qu'il a écrit en 1824 dans son journal sur la même église. On peut admettre, que l'admiration de Schinkel pour l'architecture romantique, si éclatante pendant son premier voyage, doit être recherchée dans l'influence de la littérature romantique alors si vigoureusement représentée par les frères Schlegel par Tieck et par Wackenröder, qui avaient déjà démoli le fétichisme exclusif de l'antiquité répandu par Winckelmann et par Lessing. Ces premières impressions, ces opinions saines et éclectiques sur l'art ogival, on n'en trouve plus tard aucune trace chez Schinkel dont la première construction artistique, le *Grand Corps de garde (Königswache)*, à côté de l'arsenal de Schlüter, à Berlin, est déjà grec.

Après son retour, de 1805 jusqu'à 1815, période si désastreuse pour la monarchie prussienne et où aucune construction ne pouvait être entreprise, même dans la capitale, Schinkel dut s'adonner exclusivement à la peinture afin de pouvoir suffire à ses besoins qui augmentèrent en 1809, l'année de son mariage. C'est à cette époque qu'appartiennent les paysages exécutés à l'huile ainsi que les compositions panoramiques peintes pour Gropius : ces dernières consistent en *Vue de Constantinople*, *Vues des bords du Rhin*, du *Caire*, de *Palerme*, de *Taormina*, de l'*Église de Saint-Pierre*, du *Château Saint-Ange* et du *Capitole* à Rome ; en celles du *Vésuve*, de *Pise*, du *Golfe de Gênes,* de la *Cathédrale de Milan,* de la *Vallée de Chamouni*, de la *Place Saint-Marc à Venise*, des *Mines de la Calabre*, de l'*Incendie de Moscou*, de *Sainte-Hélène*, etc., ainsi que des *Sept Merveilles du monde*, exécutées en 1812. Ces vastes compositions, dont un certain nombre ont été reproduites par l'artiste en aquarelles, devinrent l'occasion et furent les causes premières de ses rapports avec la cour, de sa célébrité et de sa fortune ; car, en 1809, chargé par le roi de la restauration de son palais, il fut nommé membre de l'Académie des beaux-arts en 1815, conseiller supérieur en 1830. Un second voyage entrepris en compagnie de sa femme, en 1811, à Dresde, Prague, au Salzkammergut et aux Alpes Bavaroises, dota l'art de son pays d'un grand nombre d'aquarelles et de dessins parmi lesquels on peut signaler en première ligne la *Chute du Gastein*. C'est en 1820 que Schinkel se rendit, cette fois en compagnie des sculpteurs Rauch, de Tieck et de Schultz, à Weimar pour y faire une visite à Gœthe ; ce fait est consigné dans les annales du poëte : « Schinkel me communiqua, » y dit-il, « le plan du nouveau théâtre ainsi que des paysages, des dessins à la plume très-intéressants et qu'il avait exécutés dans un voyage au Tyrol. Tieck et Rauch ont modelé mon buste. »

Un quatrième voyage entrepris en 1824, en compagnie de Waagen et du modeleur Brandt, lui permit de revoir une seconde fois l'Italie qu'il avait déjà visitée dans sa jeunesse, mais dont le souvenir s'était conservé vivace chez lui. Un autre voyage l'y ramena une troisième fois en 1830, après avoir visité, en 1826, Paris, l'Angleterre et l'Écosse. Lié avec un grand nombre de savants et d'artistes, tels que Humboldt à Berlin, le peintre Gérard, les architectes Percier, Fontaine, Debret, Hase, Rochette et autres à Paris, Schinkel était aussi recherché par la cour et l'aristocratie, car, malgré ses manières un peu froides, réservées et une physionomie peu avenante, la solidité de ses études, l'honorabilité de son caractère, l'instruction universelle qui se reflétait dans sa conversation et l'élévation de ses vues et de son langage le firent aimer et estimer par tous ceux qui l'approchèrent. Les plans du château *Orianda* dans la Crimée, exécutés en 1838, sont la dernière œuvre de quelque importance du maître, qui, miné depuis longtemps par une maladie de cerveau, mourut en 1841 après avoir perdu, trois mois avant sa fin, ses facultés intellectuelles.

AUGUSTE DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

LES PRINCIPALES ŒUVRES ARCHITECTURALES DU MAITRE.

Aix-la-Chapelle. — *La Fontaine et les bâtiments attenants.*

A Berlin. — *Le Corps de garde monumental*, en face de l'Opéra : *le Théâtre de la comédie ; le Musée et l'Academie d'architecture ; le Pont du chateau ; le Monument de Kreutzberg*, érigé en mémoire des guerriers morts dans les campagnes de 1813, 1814 et 1815 ; *la Porte de Potsdam ; la Porte de Louise*, dite aussi *Porte-Neuve ; les quatre Églises devant les portes d'Oranienbourg et de Rosenthal ; les Décorations intérieures d'une partie du grand château ; le Palais du prince Charles*, et *ceux du prince Albert et du prince Frédéric ; l'Église du Werder ; la Douane ; l'Observatoire ; l'École d'artillerie ; l'Hôtel du comte de Roedern ; la Maison Feilner*, et plusieurs autres constructions moins importantes.

Cobourg. — *Le Palais ducal.*

Cologne. — Schinkel y a collaboré aux travaux de restauration de la cathédrale.

Charlottenbourg, près de Berlin. — *La Tour de la vieille église ; le Pavillon du roi ; le Mausolée de la reine*, sur le plan primitif de Genz ; *la Maison de campagne Behrend.*

Dresde. — *Le Corps de garde*, près du château.

Leipzig. — *L'Université* (Augusteum).

Kurnik, près Posen. — *Le Château.*

Potsdam. — *Le Casino ; le Château de Babelsberg.*

Saint-Pétersbourg. — *La Chapelle de l'impératrice dans le jardin de Pétersbourg.*

Straupitz en Lusace. — *L'Église.*

Zittau. — *L'Hôtel de ville* et *l'Église Saint-Jean.*

Schinkel est en outre l'auteur du *Plan du château et de l'église de Kreszowice*, près de Cracovie, et de celui du *Palais du roi de Grèce*, sur l'Acropole d'Athènes, ainsi que du plan du palais de l'impératrice de Russie, en Crimée. En outre des constructions mentionnées ci-dessus, le maître en avait exécuté un grand nombre d'autres de moindre importance.

COMPOSITIONS POUR LE PANORAMA DE GROPIUS A BERLIN.

Vue de Constantinople ; Vue des bords du Nil ; Vue de la ville du Cap ; Vue de Palerme ; Vue de Taormina avec l'Etna ; l'Église de Saint-Pierre à Rome ; le Château de Saint-Ange à Rome ; le Vésuve en éruption ; les Constructions de Pise ; le Golfe de Gênes ; la Cathédrale de Milan ; la Vallée de Chamouni ; la Place Saint-Marc à Venise ; les Mines de Calabre ; l'Incendie de Moscou ; la Bataille de Leipzig ; l'Ile d'Elbe ; Sainte-Hélène ; les Sept Merveilles du monde, etc.

TABLEAUX A L'HUILE.

Berlin. — Au musée Schinkel. — *Garçon et Fille*, grandeur naturelle, sur fond de paysage ; *Paysage avec cathédrale ; Paysage avec montagnes ; Ville du moyen âge ; Paysage méridional ; Vue de la mer Adriatique ; Vue du golfe de Naples ; Vue de l'île de Rugen ; Vue des monts de Scholwin ; Vue des bords de la Sprée ; Paysage forestier ; Marine au coucher du soleil ; Paysage grec ; Paysage méridional ; Vue des bords de la Sprée avec bateau ; Vue de Stettin, près de Frauendorf ; Vue de l'île de Rugen, près du mont Rugard ; Grotte pour « Hermann et Thusnelde ; » Atelier de Cyclopes ; Paysage avec marine de la Sibérie ; Bazar de Tunis ; la Chambre d'Éboli ; Forêt, paysage agreste ; le Temple de Diane ; Pont de forteresse.* Propriété de M. Beuth. — *Paysage dans le caractère du mont Blanc ; Navigation en mer.* Propriété de M. de Rathenow. — *Paysage avec mausolée.* Propriété de M. Berger. — *Vue de Taormina avec la mer et l'Etna.* Au chateau royal. — *La Côte de Gênes.* Au chateau du prince royal. — *Source et grotte*, animé de figures ; *deux Statues équestres dans un arc de triomphe.* Propriété de M. Humbert. — *Le Matin ; Grand lac ; Midi ; Forêt du Nord ; l'Après-midi ; Rochers ; le Soir ; Coucher du soleil dans une forêt ; le Crépuscule du soir ; Ferme styrienne ; la Nuit ; Lac au clair de lune.* Propriété de M. Brose. — *Paysage près de Salzbourg.* Propriété de mademoiselle Schinkel. — *Petit paysage ; Vue prise d'un balcon ; les Enfants de Schinkel.* Galerie Wagner. — *Lac entouré de montagnes ; Paysage montagneux ; Lac du Tyrol ; Vue de montagnes ; Château français.* A l'Académie des beaux-arts. — *Vue des bords de la mer.* Propriété de madame Kerll. — *Projet d'une villa.*

La Haye. — Propriété du prince Frédéric. — *La Grèce à son apogée.*

Potsdam. — Propriété de la comtesse de Gneisenau. — *Vue de Tivoli.*

Stettin. — Propriété de M. Kuhberg. — *La Côte de Gênes.*

Localités et propriétaires inconnus. — *Lever du soleil, paysage ; Vue de Sicile avec baigneurs ; Lac au Tyrol ; Paysage avec la statue de Cérès ; Vue d'un paysage italien.*

DESSINS ET AQUARELLES

conservés au musée Schinkel, a Berlin.

Carton I. Quarante planches paysages. — II. Trente-cinq planches impressions de voyage des années 1803 et 1804. — III. Soixante planches impressions de voyage des années 1803 et 1804. — IV. Quatre-vingt-quatre planches impressions de voyage des années 1803 et 1804. — V. Trente-deux planches impressions de voyage des années 1803 et 1804. — VI. Quatre-vingts planches impressions de voyage des années 1803 et 1804. — VII. Vingt-quatre études de marine. — VIII. Cinquante-sept planches diverses des années 1811 et 1836. — IX. Vingt-trois planches diverses de l'année 1816. — X. Quatre-vingt-deux esquisses de voyage prises en Italie en 1824. — XI. Trente-neuf esquisses de voyage de la Silésie et de la Bohême, 1834, 1836 et 1837. — XII. Vingt-cinq esquisses de voyage d'Angleterre, d'Écosse, etc., de 1826. — XIII. Cinquante et une esquisses de voyage diverses. — XIV. Cinquante esquisses de voyage de la Thuringe, du duché de Hesse et de la France. — XV. Cent dix-neuf compositions de paysages. — XVI. Trente-huit esquisses d'architecture. — XVII. Soixante-douze esquisses d'architecture du moyen âge (1811-1812). — XVIII. Quarante-neuf esquisses d'architecture du moyen âge (1811-1812). — XIX. Quarante-quatre esquisses d'architecture d'Égypte, de la Palestine, de l'Inde, etc. — XX. Deux cent quarante-neuf esquisses d'architecture d'Égypte, de la Palestine, de l'Inde, etc. — XXI. Cent quarante dessins originaux pour l'ouvrage *Architectonische Entwürfe*. — XXII. Cent quarante-cinq dessins de décor de théâtre en couleur. — XXIII. Quatre-vingt-quatre monuments publics. — XXIV. Trente-sept monuments publics. — XXV. Onze dessins d'églises. — XXVI. Quarante-six projets d'églises, etc. — XXVII. Douze projets d'églises. — XXVIII. Sept projets de décors de chapelle. — XXIX. Vingt-trois plans d'architecture. — XXX.

Vingt projets d'architecture. — XXXI. Trente-trois projets d'architecture. — XXXII. Quatorze projets d'architecture. — XXXIII. Trente-sept projets d'architecture. — XXXIV. Trente-neuf projets d'architecture — XXXV. Cinquante-sept projets d'architecture. — XXXVI. Cent dix projets de monuments divers. — XXXVII. Cent quatre-vingts projets de verres, gobelets, candélabres, meubles, etc. — XXXVIII. Vingt-deux ornements divers. — XXXIX. Cent quatre-vingt-dix-huit figures, études, etc. — XL. Quatre-vingt-sept esquisses préparatoires pour une grande œuvre d'architecture (1839 et 1840). — XLI. Trois cent quatre-vingt-onze esquisses préparatoires pour une grande œuvre d'architecture (1839 et 1840). — XLII. Soixante-cinq esquisses préparatoires pour une grande œuvre d'architecture (1839 et 1840). — XLIII. Quatre-vingt-douze dessins pour les arts et métiers. — XLIV. Trois cent vingt-quatre dessins de projets de monuments. — XLV. Quatre-vingt-quinze dessins de projets de monuments. Cinquante-huit compositions diverses, exposées et encadrées. Quarante-deux sépias.

EAUX-FORTES DU MAITRE.

Paysages, *Vues de villes*, etc.

PUBLICATIONS AVEC GRAVURES EN LITHOGRAPHIE.

Sammlung architectonischer Entwürfe, 1822 (Collection de projets architectoniques). *Grundlagen der praktischen Baukunst* (Fondements de l'architecture pratique), 3 volumes. *Alt und neu Aachen* (Aix-la-Chapelle), par Queust et Schinkel. *Möbel Entwürfe*, etc. (Projets ou modèles pour meubles), etc., 1835. *Le Château Prediama dans la Crimée*, lithographié par le maître lui-même en 1818. *Album architectural*, 1841. *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker* (Modèles pour fabricants et artisans). *La Grèce dans sa fleur*, gravé par Witthöfl. *Rapport sur l'achèvement de la cathédrale de Cologne*, publié à Trèves en 1840, dans le *Traité de Reichensperger*. *Æsculap et Hygiea*, lithographie. *Paysage avec église et cimetière*, lithographie exécutée par le maître lui-même, ainsi qu'une autre planche, copiée par un lithographe sur la précédente. *Projets d'architecture*, 174 planches in-folio. *Projets de grande architecture*, 99 planches in-folio.

Une centaine de feuilles de sujets divers, gravés par différents artistes.

FRESQUES ENTIÈREMENT EXÉCUTÉES D'APRÈS LES COMPOSITIONS DU MAITRE.

Les sujets qui ornent le péristyle ainsi que ceux qui sont placés à l'entrée de la galerie des tableaux, au Musée de Berlin ; voyez la description détaillée aux pages 6, 7 et 8 de cette Notice.

PHOTOGRAPHIES EXÉCUTÉES D'APRÈS LES COMPOSITIONS DE SCHINKEL.

Les Peintures murales de l'atrium (péristyle) *du musée de Berlin*, d'après les gouaches du maître, exécutées par Laura Bette, texte de Blomberg. Berlin, 1863, 18 planches in-4.

Album de Schinkel, photographies exécutées par Laura Bette. Il consiste dans un choix des dessins du maître, 158 planches in-4.

L'image du maître a été reproduite par neuf sculptures :

Statue de grandeur naturelle en marbre et en plâtre, par F. Tieck, 1820.

Sous la figure d'un soldat, sur le monument de Blücher.

Statuette en terre cuite, par Drake, 1835.

Buste bas-relief sur médaillons en grandeur naturelle et en bronze, par David, 1835.

Buste bas-relief sur médaillons en grandeur naturelle et en plâtre, par Bläser, 1840.

Buste bas-relief sur médaillons en grandeur naturelle et en bronze, sur le monument funéraire du maître, par Kiss, 1842.

Statue en marbre dans le vestibule du musée, par F. Tieck (1850), terminée par H. Wittich en 1855.

Portrait en profil sur le monument Beuth, par Kiss, 1860.

Statue en bronze par Drake, 1864.

Il existe en outre vingt portraits de Schinkel ; ce sont :

Tête en grandeur naturelle, dessinée par lui-même en 1798, lorsqu'il avait dix-sept ans. C'est le portrait reproduit en tête de la présente notice.

Demi-buste grandeur naturelle, tableau à l'huile peint à Rome par le professeur J. K. Rössler, de Dresde, en 1803, et appartenant à mademoiselle Schinkel.

Schinkel et sa femme, bustes, dessin au fusain, exécuté par le maître lui-même en 1815 et appartenant à M. Kuhberg.

Demi-buste peint à l'huile en 1824 par Begas et appartenant à mademoiselle Schinkel.

Lithographie par Jantzen.

Buste dessiné à Rome en 1824 par W. Hensel et gravé en taille-douce par J. Gaspar.

Figure assise, petite composition, peinte à l'huile à Rome en 1824 par F. Catel ; propriété de mademoiselle Schinkel.

Portrait par F. Krüger, lithographié en 1828 par Sachse.

Schinkel sous la figure du nautonier, dans les fresques du vestibule du musée.

Schinkel en grandeur naturelle, demi-buste, peint à l'huile en 1833 par C. Schmidt, d'Aix-la-Chapelle.

Lithographie d'après le buste de Tieck.

Portrait au pastel par Krüger, exécuté en 1836, au musée Schinkel.

Gravure du précédent portrait par Merz, de Munich, qui figure dans l'œuvre de Raczynski.

Figure par Krüger dans une grande composition.

Schinkel mort, dessiné en 1841 par Hensel.

Petit portrait en profil d'après le buste de Tieck, gravé par Buchhorn.

Figure en grandeur naturelle, peinte à l'huile, d'après le dessin de Krüger.

Portrait gravé par Schling d'après le dessin de Krüger.

SIGNATURE DU MAÎTRE :

Schinkel 1831

Corbeil, typ et stér de Crete fils.



École Allemande. *Histoire, Mythologie, Fresques.*

PIERRE CORNELIUS

NÉ EN 1783. — MORT EN 1867.



Ce grand maître, que son biographe [1], dans un enthousiasme sans restriction, appelle même *le maître de la peinture allemande*, est resté beaucoup moins allemand qu'il ne s'est fait grec et classique, mot dont le sens ne peut s'appliquer, dans la signification généralement acceptée, à aucune œuvre vraiment nationale, à aucune originalité un peu tranchée; l'ultra-classique non transalpin, tel que l'entendent les partisans exclusifs de cette tendance, restera toujours grec ou romain, n'importe le pays qu'il habite et le peuple à qui il appartient; comme l'ultramontain n'a d'autre patrie que Rome, le classique selon le cœur des puristes sera toujours d'une époque et d'un pays qui ne sont pas les siens. Le but qu'un groupe d'artistes allemands plus ou moins illuminés par leur patriotisme s'était proposé à la période du réveil de l'art au XIX[e] siècle, aussi bien dans les arts plastiques que dans la

[1] *Cornelius der Meister der deutschen Malerei* von Herman Riegel, Hanovre, chez Carl Rümpler, 1870.

poésie et dans la musique, n'était rien moins que la fonte complète de la haute antiquité avec les aspirations modernes, l'alliage de la beauté hellénique avec le génie ou l'esprit germanique; tâche ingrate s'il en fut jamais. C'est particulièrement Cornelius qui a caressé et poursuivi cette illusion, dans laquelle la conciliation ne pouvait mener qu'à des pastiches plus ou moins saillants et où la fin inévitable devait être l'effacement de l'individualisme qui fait et fera toujours la force de l'art. Vouloir produire des incarnations chrétiennes dans des enveloppes tout à fait impropres, dans ces formes si nécessairement païennes, c'était simplement s'italianiser, et renoncer en même temps aux vérités historiques. Contrairement à Schiller et à Göthe, qui ont appliqué à l'art le même procédé que Lessing, Kant et Fichte aux sciences, Cornelius, catholique raisonnant mais sortant d'une famille orthodoxe des plus rigides, a toujours poursuivi la tâche de représenter l'orthodoxie pudique sous les draperies charmantes et fleuries d'un art dont l'origine, la base et la raison d'être étaient la mythologie la plus sensuelle et la plus nue de toutes celles qui se sont succédé jusqu'à l'avénement du christianisme. Erreur profonde d'un grand génie et d'un catholique à tendances protestantes, qui par cela même s'est coupé les ailes dont l'envergure hors ligne aurait pu l'élever à une très-grande hauteur d'originalité.

Si Jacob Asmus Carstens, le peintre schleswigeois né en 1754 et qui mourut déjà à Rome en 1792, est regardé en Allemagne comme un des premiers et des plus déterminés pionniers de la tendance nouvelle, celle de battre en brèche par l'art antique la conception triviale du *rococo*, on ne peut pas reconnaître à cet artiste une grande influence ni même toute la hardiesse qu'il aurait fallu; s'il a déblayé la voie, il n'a pas tracé de routes nouvelles, car le chemin pris par Carstens était comme celui dans lequel s'était engagé si faussement Cornelius quelque temps après sa première installation à Rome et qu'il a poursuivi jusqu'à la fin avec tant de persévérance et aux applaudissements des ultra-hellénistes, rien qu'une vieille route reprise et abandonnée alternativement avant lui. Si Carstens a attaqué le maniéré et ce que l'on appelle avec raison la perruque de son siècle; si, en rejetant un art qui n'avait pour tout bagage que la technique, l'habileté de la main et un esprit lubrique, il s'est gardé par contre de tomber dans l'extrême, la laideur vulgaire du réalisme, ni dans le stéréotypé de l'ultra-classique; s'il ne s'est pas non plus prosterné devant l'antique enjolivé ou italianisé et devant le modèle de cette école soumis au canon, s'il ne s'est pas condamné à végéter dans ces prescriptions stériles, comme le pied de la Chinoise dans son soulier réglementaire d'un autre genre de beauté de convention, il est cependant resté parfaitement classique. Carstens avait trop étudié l'antique pour pouvoir donner assez de place au naturalisme. Il a rarement consulté le nu vivant et s'en est trop rapporté à sa mémoire et à sa main, ce qui a été la cause que son œuvre est restée sans influence, sa tâche inachevée, son passage éphémère. Si son éloignement, on peut dire sa haine, pour le genre conventionnel de l'époque, ne l'avait pas poussé exclusivement vers l'antique, il y aurait eu en lui de l'étoffe dont se font les grands réformateurs, mais ici encore le classique a tué l'originalité sans produire un dessinateur correct, puisque Carstens rejetait le modèle. C'est une grande erreur de croire que l'imagination et le savoir de l'artiste, même du maître, sont suffisants pour terminer ses compositions; ceux-là doivent créer l'ensemble, faire naître les expressions des figures, donner du corps à la pensée et aux produits des études historiques et philosophiques, mais le modèle est nécessaire pour la vérité des différentes parties, pour les détails, pour les effets de la couleur et de la lumière.

Avant de suivre si exclusivement l'antique, Cornelius avait fait sensation dans le genre romantique national et par des études archéologiques du moyen âge fort contestables, témoin ses compositions sur le *Faust* de Göthe; il n'abandonna partiellement cette manière qu'après son installation à Rome, en 1810, où il y termina encore cinq de ses dessins. Malgré sa tendance très-prononcée déjà depuis le commencement de sa carrière pour la résurrection de la conception hellénique et de l'application exclusive du genre grec même aux compositions d'actualité et aux sujets religieux, le vaste génie de Cornelius était capable d'embrasser toutes les fortes branches de son art, sans cependant perdre de vue ce qu'il croyait le seul vrai. Il a dit de lui-même, en parlant de la nature de son talent, que « depuis sa jeunesse son âme tendait vers l'universalité; » qu'il « se croyait une nature complexe, » et que, « par cette raison, il ne faudrait le ranger

dans aucune catégorie. » La vie de ce grand maître offre quatre époques distinctes qui ont marqué et marqueront toujours dans l'école allemande. La première peut être désignée sous le nom de *et légendaire romantique*, à laquelle appartiennent les dessins pour les *Niebelungen* et le *Faust*, en maintes parties dures et carrées; la seconde doit porter le nom de *romaine*, puisqu'elle reflète les impressions fraîches et les études du séjour à Rome; la troisième, dans laquelle ont apparu les fresques de l'église de Saint-Louis à Munich, est la période *catholique*, et la quatrième, qui finit avec la vie du maître, représente l'époque *classique grecque*



MARGUERITE, d'après le Faust de Göthe.

et la plus parfaite; c'est dans celle-ci que le dessin de Cornelius s'est élevé à une pureté qui, en dehors des œuvres de Raphaël, n'existe probablement nulle part ailleurs; c'est à cette période qu'appartiennent les esquisses et cartons des fresques non pas encore exécutées du Campo-Santo, de la cathédrale de Berlin, dont plusieurs avaient été envoyés à la première exposition universelle de Paris, où ils frappèrent d'étonnement et d'admiration les connaisseurs impartiaux. Cornelius, qui a poussé trop loin la tendance des grands peintres que j'ai appelés humanitaires (V. ma notice sur *Rethel*), c'est-à-dire l'indifférence pour la couleur et

l'exécution technique de la peinture, ne pourra cependant jamais faire partie des véritables peintres coloristes; s'il a été un des plus grands compositeurs de dessins et de cartons, le plus grand de son pays sous le rapport de la pureté, il a certainement manqué d'entendement, sinon d'aptitude, à ce qui est indispensable pour compléter le peintre. Lorsqu'on lui reprocha un jour, et avec raison, de ne pas faire assez de cas du technique de son art comme directeur et professeur de l'académie de Munich, Cornelius se tira d'affaire en citant le passage du *Faust* où Méphistophélès, sous le costume de professeur, recommande à Wagner de « ne pas ambitionner le bruit du grelot des fous, » puisque « l'esprit et le bon sens savent toujours rendre sans artifice ce qu'ils ont bien conçu ; » Cornelius ajouta que, « fidèle à ce principe, il méprisait le savoir faire, et, tout en ne reconnaissant pas comme appartenant à l'art ce qui ne vit pas, tout en jugeant les degrés de la vie aussi multiples que ceux de la nature et se sentant capable d'aimer tendrement même la moindre parcelle de la vie triviale [1], il ne se laisserait pas pour cela égarer sur les conditions de la grandeur dans l'art ». Si le maître n'a pas voulu tourner ici la question, il est démontré par cette réponse qu'il ne comprenait pas le reproche, car la grandeur dans l'art n'exclut nullement la couleur, bien au contraire ; sans posséder le technique, un peintre ne peut arriver à la perfection. Les tableaux à l'huile de Cornelius sont peu nombreux, et tous plus ou moins inférieurs; sa palette et sa touche sont même détestables ; l'espèce de mosaïque en couleur qu'il a laissée est la négation d'une notable branche de la peinture dont il n'avait voulu ou pu saisir qu'une partie, soit qu'il jugeât la vie de l'homme trop courte pour pouvoir achever ce que son génie lui dictait, soit que sa conception esthétique, tout à fait conforme à celle de l'antiquité, mît le dessin et la composition beaucoup trop au-dessus du reste. Malgré cette imperfection, ses fresques révèlent cependant un art tellement grand, tellement au-dessus du vulgaire et des intentions du faux honnête d'une foule d'autres peintres réputés maîtres, que celui qui les a vues à Munich (celles des salles des dieux et de Troie, du petit vestibule de la Glyptothèque et de l'église de Saint-Louis) ne peut se défendre d'une profonde admiration. Quant aux peintures murales de la Casa Bartholdy à Rome (les *Songes expliqués par Joseph* et sa *Reconnaissance avec ses frères*), où toute la jeune colonie des peintres allemands avait mis la main, elles sont bien moins remarquables comme composition et même très-mauvaises de couleur.

Peter Cornelius est né à Düsseldorf en 1783. Son père, Aloys Cornelius, était peintre et inspecteur de l'académie de cette ville, dans laquelle il est mort en 1799 et où le frère aîné de Cornelius, Lambert, lui succéda comme inspecteur spécial de l'école de peinture. C'est peu de temps après le décès du père dont Pierre était l'élève, que la famille, peu riche, voulut lui faire abandonner son art pour le faire entrer dans l'atelier d'un orfévre. « J'ai perdu mon père à l'âge de seize ans, » dit-il dans une lettre écrite au comte Raczynky ; » et comme les soins d'une nombreuse famille nous échurent, à moi et à mon frère Lambert, on me pressait fortement de me faire orfévre pour arriver plus promptement à une position lucrative ; heureusement ma bonne mère, qui avait confiance dans mon avenir de peintre, résista. » Les premiers travaux du jeune artiste, qui s'était déjà insurgé contre la routine académique du directeur Lange, homme juste à la hauteur d'une époque où l'art se trouvait dans une si profonde décadence à Düsseldorf, ce furent les *Évangélistes* et les *Anges*, exécutés à l'eau et en grisaille dans l'église de Saint-Quirin à Neufs, qui n'existent plus et dont on a même négligé de recueillir les copies. En 1809, Cornelius alla se fixer à Francfort-sur-Mein, où il resta deux ans et peignit entre autres une *Sainte Famille*, tableau à l'huile exécuté à la commande du prince primat de Dalberg, ainsi qu'un certain nombre de portraits répandus dans plusieurs familles de cette ville. Les sept premiers dessins pour le *Faust* de Göthe, terminés au commencement de l'année 1811, furent soumis à l'appréciation de l'auteur à Weimar, par Boisserée. Le peintre était à cette époque très-éloigné de la tendance ultra-classique, et, chose fort curieuse à constater, ce fut Göthe qui l'engagea à entrer dans cette voie réglementée. Le poëte était revenu alors de son admiration pour l'art du moyen âge, exprimé avec tant de raison et d'ardeur à l'occasion de sa visite à la cathédrale de Strasbourg. Des voyages en Italie et des travaux stériles de cabinet avaient déjà faussé le jugement de l'homme qui se prenait si souvent pour un oracle. La lettre

[1] Allusion à l'École des Pays-Bas.

qu'il a écrite sur ce sujet est trop curieuse pour ne pas en faire figurer ici un extrait. « Les dessins que M. Boisserée m'a apportés, y dit-il, m'ont démontré d'une manière agréable combien vous avez fait de progrès, cher monsieur Cornelius. Les scènes sont bien choisies et la représentation en est parfaitement raisonnée; l'exécution de l'ensemble comme des détails doit les faire admirer. Comme vous vous êtes transporté dans un monde que vous n'avez pu fréquenter que dans les *études archéologiques* (?), il est très-remarquable de vous y voir tellement à votre aise, *autant pour ce qui concerne les costumes* que la psychologie de l'époque. Je dois cependant vous mettre en garde contre un écueil. Le monde artistique allemand du XVIe siècle, qui



FAQUIER del. CORNELIUS p.t F.t SIMON. sc

Les fléaux de la terre, dits les CAVALIERS DE L'APOCALYPSE; composition destinée pour le Santo-Campo de la cathédrale de Berlin.

forme, comme une seconde nature, *la base de vos travaux* (?), ne peut pas en lui-même passer pour parfait; il peut être regardé seulement comme un acheminement vers un développement que l'art allemand n'a jamais atteint comme l'art transalpin, etc. » On voit que Göthe, malgré sa supériorité en beaucoup de choses, n'avait pu échapper aux erreurs d'une époque qui prônait l'art réglementé au détriment de l'art aux allures libres, qu'elle ravalait sans le comprendre. Les passages soulignés démontrent en outre que Göthe lui-même était fort peu versé dans les matières archéologiques du moyen âge, car son éloge sous ce rapport n'est justifié d'aucune manière. Est-ce que, dans la composition vraiment grotesque du *Départ de Siegfried*, les constructions ogivales et les armes et armures de pure fantaisie ne jurent pas grandement dans un poëme qui traite des

sujets de sagas des premières parties du moyen âge ? L'erreur complète du poëte dans l'appréciation de notre artiste, qui dans son enfance n'avait fait que copier Raphaël et les autres maîtres italiens d'après les meilleures gravures, est d'autant moins explicable de la part d'un tel critique que le peintre avait alors vingt-huit ans déjà. L'auteur du *Faust* et de *Götz* de Berlichingen montre ici qu'il ignorait vraiment les caractères d'une époque où il avait fait mouvoir si admirablement ses sujets par pure intuition. Que penser en outre d'un Göthe, recommandant la routine académique à l'artiste qui venait de montrer de l'aptitude pour les créations originales ? C'est dans l'automne de 1811 que le maître alla enfin visiter Rome, où il exécuta les cinq feuilles du *Faust* terminées en 1815 et dont l'une fut dédiée au poëte par l'inscription modeste que voici : « Si l'art vrai ne perd jamais son action sur les âmes non corrompues, et si les œuvres d'un passé grandiose nous attirent puissamment dans le cercle de pensées et de sentiments d'une période lointaine, l'effet d'un art contemporain est encore bien plus grand et bien plus vivace, car des époques et des peuples entiers ont été souvent inspirés par les travaux d'un seul homme. Vous-même, Excellence, vous en êtes la preuve. Que ma faible œuvre, pâle reflet de vos créations vivantes, soit assez heureuse, parmi les mille manifestations de l'amour et de l'admiration qui se pressent autour de vous, pour occuper une petite place jusqu'au moment où elle sera remplacée par de plus dignes. »

Göthe, qui avait alors aussi reçu des compositions exécutées sur le même drame par Retsch, prouva une fois de plus comme son jugement pratique pour les productions d'art, malgré ses savantes dissertations écrites sur l'esthétique, était faible et surtout faux ; il ne sut pas seulement faire une différence entre les deux genres de production de ces deux artistes auxquels il paraissait attribuer la même valeur.

A Rome, où Thorwaldsen et Koch représentaient, dans la colonie des artistes allemands, le classique pur mais de la tendance de Carstens, et Overbeck et Schadow le romantique chrétien dans ses nuances, Cornelius, encore engagé sur la voie originale par son *Faust* et ses *Niebelungen*, se sentit plus attiré par ce dernier groupe d'artistes, dont il alla renforcer le nombre, sans cependant partager son habitation installée à Saint-Isidoro, vieux monastère dont ce parti avait fini par s'attirer le nom. Depuis cette époque le maître resta intimement lié avec Overbeck jusqu'à sa mort, tout en s'en séparant quelques années plus tard pour ce qui regarde le sentiment artistique ; Overbeck s'enfonça de plus en plus dans le mysticisme du prosélyte qui n'avait plus rien du romantisme naturaliste, tandis que Cornelius commençait déjà sa tâche ingrate de marier l'art allemand et l'art grec et prenait ainsi une position distincte entre les écoles de Carstens et d'Overbeck. C'est à cette tendance et à ce temps qu'appartiennent les dessins des *Niebelungen*, période dont la fin est représentée par les fresques de l'ancienne Casa Zaccara, habitée par Bartholdy, alors consul général de Prusse à Rome, et qui furent exécutées gratuitement à la fois par Cornelius, Overbeck, Veit et Schadow ; elle devait tenir lieu d'une manifestation de la colonie des peintres allemands et lui servir pour ainsi dire de drapeau. Tout n'est pas beau dans cette œuvre d'aspirations, qui ne représente plus guère l'état actuel de l'art allemand ; la peinture proprement dite est même assez mauvaise.

Mme Humboldt, Bartholdy, et encore bien plus l'historien Niebuhr, ambassadeur près du Saint-Siége depuis 1816, ont eu de l'influence sur la destinée de Cornelius ainsi que sur toute la jeune école représentée à Rome par des artistes convaincus, qui, malgré leur dénûment et leur pauvreté même, se refusaient à produire les ouvrages frivoles mais fort lucratifs, tels que illustrations d'albums, esquisses de ruines et autres aquarelles fabriquées pour les étrangers de passage et demandées par le goût du jour ; ils préféraient endurer des privations que de faire la moindre concession en ce qu'ils croyaient être le vrai dans l'art. « Cornelius, » écrit Niebuhr à Heerster, « est très-pauvre, parce qu'il travaille consciencieusement et presque uniquement pour sa propre satisfaction ; les acheteurs qui voudront mesurer leur prix sur de telles œuvres n'arrivent pas et je ne puis donner de l'ouvrage à ces artistes, étant déjà bien aise de pouvoir les aider en ami, quand le besoin se fait trop sentir. » Les peintres dont il s'agit dans ce passage étaient, selon une autre lettre adressée au savant juriste et historien Savigny, et dans laquelle il est question d'une réunion d'artistes avec Niebuhr et Bunsen chez Brandis : Cornelius de Düsseldorf, Platner de Leipzig, Koch du Tyrol, Overbeck de Lübeck, Mosler de Coblenz, Wilhelm Schadow de Berlin. Dans cette même lettre Niebuhr reconnaît aussi

la supériorité de Cornelius sur les autres peintres de la colonie allemande : « Il me paraît, » y dit-il, « le plus doué ; c'est le dessinateur le plus merveilleux. » Peu de temps avant de quitter l'Italie, Cornelius avait été chargé par le marquis Massimo d'orner sa villa de fresques, qui devaient avoir pour sujets le *Paradis Perdu* du Dante, peintures qui sont restées inachevées, ou qui furent terminées par d'autres, puisque le maître ne trouvait plus alors le séjour supportable à Rome, où un prosélytisme éhonté, qui avait déjà fait tourner Overbeck et Schadow, répugnait à son catholicisme libéral, qui lui attirait même plus de haines qu'à un protestant. Après avoir épousé une Romaine, il quitta l'Italie vers la fin de l'année 1820 pour se rendre, en 1821,



AGAMEMNON STIMULÉ AU COMBAT PAR LE RÊVE ; fresque de la salle Troyenne ou des Héros, à la Glyptothèque de Munich.

à l'académie de Düsseldorf, à laquelle il était nommé directeur. Les dernières années de ce premier séjour à Rome avaient été marquées par la venue du prince Louis de Bavière, à qui on devait une nouvelle impulsion donnée à l'école allemande, déjà tant protégée dans la ville éternelle par le regrettable Niebuhr. Le prince chargea alors Cornelius des fresques de la Glyptothèque à Munich, dont les compositions devaient conquérir au peintre rénovateur une position exceptionnelle. C'est à cette époque qu'eut lieu la célèbre fête de la villa Schultheis, à laquelle assistaient entre autres Overbeck, Suter, Fohr, Veit, Vogel, Rambaux, Lund, Horny, Eberhard, Wach, Schadow et Schnorr, fête toute nationale que le jeune poëte Rückert a célébrée dans ses

chants. Cornelius avait obtenu la place de directeur de l'école de Düsseldorf à la recommandation pressante de son savant protecteur Niebuhr, qui écrivait à cette occasion au ministre que « Cornelius est, parmi les peintres, ce que Göthe est parmi les poëtes. » L'académie de Düsseldorf ne profita cependant que peu d'années de cette direction, car, après l'avénement du roi de Bavière, le professeur fut entièrement accaparé par ce monarque et alla s'installer en 1826 à Munich, où il fut chargé, à des conditions bien plus brillantes et avec une indépendance entière, de la direction de l'Académie bavaroise, à laquelle il attacha Hess, Schnorr, Schorn et plusieurs autres artistes de mérite. C'est ici la place de repasser en détail les grandes compositions qu'il a exécutées de 1819 à 1841 pour la Glyptothèque et pour l'église de Saint-Louis, dont il avait déjà terminé un certain nombre de cartons à Düsseldorf. Les fresques de la Glyptothèque sont celles du petit vestibule postérieur et des deux salles principales. La salle des dieux, terminée en 1826, montre dans la première partie du plafond : *Eros avec le Dauphin ; Flore avec Cupidon et Psyché; l'Aurore avec les Heures; l'Aurore et Tithon, Memnon, l'Aurore, Tithon et Jupiter; la Victoire de l'Essence spirituelle sur les Éléments; Céphale et Procris; l'Aurore et Céphale ; la Naissance de Vénus et le Monde aquatique.* La seconde partie est ornée des compositions suivantes : *Eros avec l'aigle olympien; Céres reposant sous l'Hermes de Pan; Helios* (le Soleil) *sur son char d'or; Leucothoé, Clytie et Hyacinthe; Daphné et Apollon; la Puissance de l'Essence spirituelle sur les Sens; Apollon parmi les bergers; le Jugement de Midas; la Chute des géants; l'Olympe, l'Amour et Psyché.* La troisième partie représente : *Eros avec le paon; Bacchus avec le tigre et des petits Amours; Luna; Diane avec Endymion; Diane et Actéon; Lutte de la nature entre hommes et animaux; le Sacrifice d'Iphigénie* et *Diane chasseresse.* La quatrième partie contient : *Eros avec Cerbère; l'Amour et Comus; Nyx* (la Nuit) *sur le char des hibous; Hecate, Nemésis et Harpocrates; les Parques; Lutte des Créations nocturnes; Jupiter et Alcmène; Cupidon et Psyché; l'Enlèvement de Proserpine; le Tartare,* et *Céres et Proserpine.*

La salle Troyenne ou des Héros, terminée en 1830, offre *les Noces de Pelée et de Thétis; les douze Dieux; le Jugement de Pâris; Ulysse parmi les filles de Lycomède; Vénus et Mars blessés par Diomède; l'Histoire d'Œdipe et de ses fils; la Naissance d'Achille; Combat près des vaisseaux; Noces de Ménélas et d'Hélène; Agamemnon stimulé au combat par le Rêve; Vénus et l'Amour protégeant Pâris contre Ménélas; les Dioscures et Thésée; Hephaestos* (Vulcain) *forge les armes d'Achille; Combat près des vaisseaux; la Colère de Jupiter; l'Enlèvement d'Hélène; Ajax renverse Hector; Nestor et Agamemnon éveillent Diomède; Philoctète et Persée; Jupiter avec la balance; Athène* (Minerve) *et Apollon; Lutte d'Achille avec les dieux du fleuve; Combat sur le corps de Patrocle; Sacrifice d'Iphigénie; Achille rend le corps d'Hector à Priam; les Adieux d'Hector et d'Andromaque; l'Enlèvement de Ganymède; Léda; la Mort d'Achille* et *la Chute de Troie.*

Le petit vestibule est décoré des fresques suivantes, terminées en 1830 : *Prométhée crée l'homme; Prométhée enchaîné; Pandore et Epiméthée,* et *Psyché avec de petits Amours.*

Les bas et hauts reliefs sont de Schwanthaler, de Haller et de Stieglmayer; une grande partie de l'exécution des fresques en couleur, c'est-à-dire la peinture proprement dite, par Zimmermann, Schlotthauer, Heidegg, Hess, Sipmann, Eberle et Neureuther; Zimmermann et Schlotthauer en ont peint le plus grand nombre et quelques-uns ont été exécutés par Cornelius lui-même, soit entièrement, soit en partie.

Il paraît aussi que Cornelius avait toujours besoin de l'Italie pour la conception et l'exécution de ses compositions, quand Kaulbach fait sortir ses vastes pages de son âme, et ne cherche jamais ailleurs que dans sa tête. En 1843, on le voit partir encore une fois pour Rome, où il reste à peu près neuf mois pour rapporter l'esquisse des fresques projetées pour le Campo-Santo de Berlin, et qu'il termina vers 1849. Ayant carte blanche et n'étant gêné par aucune commission, il a voulu créer un vrai poëme épique, dont les sujets, puisés dans le Nouveau Testament, devaient envelopper de leur harmonie les quatre parois du cimetière. Ici encore, en rompant avec la tradition de la peinture religieuse, telle qu'elle était et est comprise par les grands peintres religieux, il n'a eu en vue que sa fusion favorite. Ses sujets bibliques ont du grec, et ses draperies sont païennes. Le projet accordait au maître une superficie d'une longueur de 180 pieds, qu'il divisa par des pilastres soutenant des architraves. Chacune des parties obtenues ainsi est destinée à contenir trois tableaux :

en grisaille sur le piédestal, polychrome au milieu, et à fond doré sur le fronton de la coupure. Chacun des



L'ADORATION DES MAGES.

quatre murs déjà divisés ainsi par les pilastres est encore subdivisé par deux niches destinées à contenir des

groupes dans le genre sculptural et peints en trompe l'œil. La conception des sujets n'est pas catholique, ce qui se conçoit, étant destinés à un temple protestant; elle n'est même pas chrétienne. Ce sont des idées philosophiques, morales et philanthropiques présentées dans des cadres bibliques et dogmatiques et avec une tournure gréco-classique frappante. Dieu, la Liberté et l'Immortalité paraissent cependant prédominer dans ces hardies conceptions, où les séries commencent par la *Chute de l'homme*, suivie de la *Naissance* et de l'*Ensevelissement* du Rédempteur, qui y est aussi représenté *guérissant le paralytique* et *relevant la femme adultère*, et autour duquel la vaste épopée biblico-métaphysique se groupe et se déroule avec calme et grandeur. Ce sont : *Dieu le Père bénissant;* le *Christ ressuscité; Jésus visitant ses disciples;* la *Résurrection de Lazare* et *du jeune homme de Naïm; David chantant les louanges de Dieu; David et Goliath;* le *Bon Samaritain* et l'*Ablution* (lavement de pieds des disciples). Il paraît qu'il était au-dessus de la force du maître de se priver entièrement de la mythologie classique, même ici, sur le cimetière chrétien. Voici *Jupiter précipitant les Titans* à côté du très *Saint Michel luttant avec le dragon*, et là-bas *Artémise. Psyché et Eros*, les *Sphinx* et les *Chimères*. Si l'avenir est une énigme et la vie une chimère, il ne sied guère de faire allusion à cette manière philosophique d'envisager l'existence terrestre dans ces sépulcres évangéliques. Pour le chrétien, l'avenir est connu, la vie une épreuve, et non pas une chimère. Un autre décor de paroi représente la *Pentecôte;* l'*Histoire de saint Pierre;* la *Révolte du Judaïsme contre le Christianisme ; la Lapidation de saint Étienne; Sodome et Gomorrhe;* l'*Histoire de saint Paul;* la *Révolte du Paganisme contre le Christianisme ; Philippe enseignant l'Ethiopien;* le *Capitaine romain Cornelius envoyant un message à saint Pierre;* la *Révolte des orfévres d'Ephèse*, et les figures allégoriques des *Félicités éternelles*. La série suivante montre, entre autres sujets, le *Christ dans sa gloire* et les *Fléaux de la terre:* Guerre, Disette, Peste et Mort, toutes montées sur des coursiers foulant sous leurs sabots l'humanité (v. p. 5). Cette dernière composition, connue sous le nom des *Cavaliers apocalyptiques*, est une des plus belles, sinon la plus belle création du maître. Pour les personnes qui ne connaissent pas l'allemand, il est nécessaire de leur faire observer que la guerre, la faim et la mort sont tous masculins dans cette langue et que la peste seule y est femme.

Ici, par contraste, le socle montre des scènes consolantes, tandis que plus loin on est terrifié par les *Préparatifs de la fin du monde* et par la *Destruction de Babel*. Une description complète de cette œuvre géante demanderait un traité spécial; arrêtons-nous donc ici; je ferai seulement observer qu'elle me paraît la plus parfaite de toutes celles que ce grand maître a laissées.

Les honneurs continuèrent à affluer vers l'artiste heureux, à qui tout paraissait sourire. En 1844, l'académie de Münster le nomma son premier *doctor philosophiæ honoris causa*, en observant dans le diplôme que le nouveau docteur était « l'un des premiers artistes de notre époque et dont les œuvres immortelles dureront aussi longtemps que les arts et les sciences, la vertu et la piété chrétienne, seront honorés. » Il paraît que le maître était très-flatté de la distinction rare ; voici ce qu'il dit dans une lettre écrite de Berlin à cette occasion, au mois de novembre 1844 : « Arrivé à un âge où la plupart des illusions s'en vont, la vie intérieure et le travail intellectuel ne diminuent pas pour cela; pendant que l'artiste sent profondément la vérité des paroles du grand poëte : « Votre approbation même fait peur à mon âme [1], le suffrage d'hommes aussi dignes et possédant des connaissances aussi solides élève et inspire pourtant l'âme. Que la Faculté philosophique veuille reconnaître dans ces paroles la mesure de mon appréciation du grand honneur qu'elle vient de me faire, en me nommant membre honoraire d'un cercle d'hommes qui sont appelés à nourrir la flamme de la sagesse aussi bien pour eux-mêmes que pour les autres. Je sens que, si dans la mesure de mes faibles forces j'ai toujours lutté, sur des routes différentes mais toutes encombrées d'obstacles, pour être un organe de la sagesse dans mon art, je n'ai jamais pu désirer une plus belle appréciation de mes travaux que la récompense que vous venez de m'accorder, etc. »

D[r] PETER DE CORNELIUS.

On voit que le maître se servait déjà alors de la particule, à laquelle il avait droit par l'une des décorations

[1] *Faust*, de Goethe.

bavaroises qui confère la noblesse personnelle et non héréditaire. Si l'on étudie Cornelius dans ses correspondances, on trouve, il faut le reconnaître, une grande élévation de sentiment, à côté d'un jugement qui démontre des études profondes de l'esthétique, mais souvent aussi des mots pompeux et prétentieux, qui en définitive n'expriment pas grand'chose; telle est entre autres la maxime que « la nature est la femme, le génie l'homme; dès qu'ils s'unissent, ils produisent des enfants immortels et magnifiques comme eux-mêmes. » (*Die Natur ist die Frau, der Genius der Mann; wenn beide sich in Liebe vereinen, erzeugen sie Kinder schön und herlich*



LA JÉRUSALEM DÉLIVRÉE, d'après le Tasse.

wie dieselben. » — Düsseldorf 7 August 1862.) Est-ce que cela ne sent pas les sentences de M. de la Palisse et les inscriptions de Göthe au jardin de Weimar?

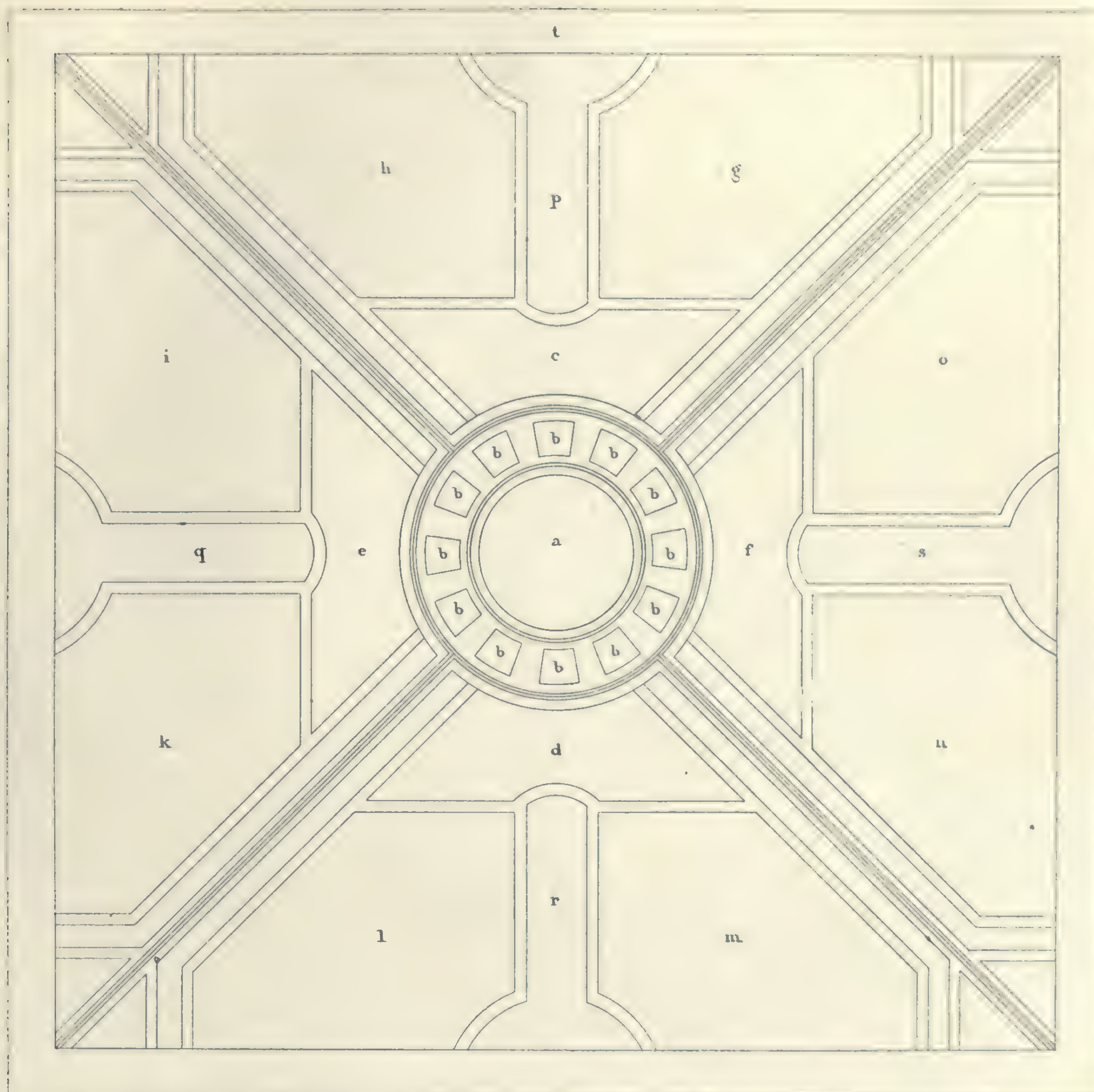
Cornelius retourna de nouveau à Rome en 1845 pour échapper aux désagréments du déménagement de ses meubles, qui devaient être transportés de la Lennenstrasse à la maison que l'État lui avait fait construire par le professeur Strack, au Königsplatz (l'ancien Exercierplatz, près de la porte de Brandebourg, dans le Thiergarten). Il revit alors Munich, où il fut reçu avec le même enthousiasme que dans le passé.

Arrivé à Rome, il s'installa cette fois au *Studio des Camuccini* et se mit de suite à l'exécution du dessin en dimensions colossales des cavaliers apocalyptiques, avec lequel il retourna à Berlin en 1846, année dans laquelle

cette composition avait été déjà exposée publiquement à Rome, où elle fit sensation comme à l'exposition universelle de Paris. C'est à cette époque que Cornelius écrivit les lignes suivantes aux peintres Carlo della Porta et Zotti, qui venaient de découvrir sous des couches de badigeon une fresque qu'ils avaient attribuée à Raphaël, mais que des critiques plus sérieux reconstituèrent plus tard à Neri di Bici (1461) : « Puisque cette œuvre admirable a eu le bonheur d'échapper à la mutilation des mains profanes des restaurateurs, il importe de la placer sous la protection du gouvernement. J'y reconnais une profondeur d'expression et un fini dans les caractères, comme ni le maître de Raphaël ni aucun autre peintre de son époque n'ont été capables de les produire. Ces qualités sautent aux yeux dès que l'on examine la figure de saint Pierre, qui tient son regard fixé sur le traître Judas, ainsi que le groupe du Christ et de saint Jean, où le peintre a su exprimer d'une manière vraiment admirable l'amour du divin Maître envers son disciple chéri. Un autre apôtre aussi — qui, placé près de saint Jean, est occupé à trancher les viandes, et, visiblement frappé de ce qui se passe autour de lui, s'arrête — dénote certes la conception et le faire de Raphaël. Partout éclatent le génie vivant et la pureté céleste par lesquels cet éminent artiste s'est distingué entre tous. Si on ne trouve pas dans les plis des vêtements le grandiose habituel de Raphaël, c'est qu'il s'agit ici de demi-figures dont la partie inférieure est cachée par la table. On reconnaît dans l'ensemble de la composition le même style architectonique que le maître d'Urbin a toujours représenté avec tant de bonheur dans les tableaux du Vatican, etc. » Cornélius, plus peintre qu'archéologue, s'était trompé ; des dessins du Pérugin existant à Florence prouvent que cette fresque est une œuvre de l'école ombrienne. Depuis son dernier retour d'Italie, le maître continuait à passer sa vie doucement au milieu des siens, partagé entre une société choisie et des travaux poursuivis sans interruption. C'est cependant à cette époque que son étoile commençait à pâlir à côté de l'éclat d'un nouveau météore, Kaulbach, le plus grand artiste moderne que l'Allemagne possède, maître dans la peinture autant que dans le dessin et dans la composition, et qui, loin de s'assimiler au passé, est resté lui-même. Il était arrivé à Berlin en 1847, pour y exécuter ses célèbres fresques au musée, et l'élève avait dépassé le maître, parce qu'il s'était gardé de tomber dans la manie de vouloir tout athéniser, et aussi parce qu'il est coloriste. Pendant que Kaulbach se trouvait absorbé par ses immenses travaux à l'intérieur du musée, et dont la *Bataille des Huns sous les murs de Rome* suffirait seule à sa gloire, Cornelius dirigeait les fresques extérieures du péristyle esquissées par le peintre-architecte Schinckel. Ici, comme dans les autres peintures exécutées ou terminées d'après ses cartons, le coloris montre tous les défauts d'un artiste qui ignorait la valeur de la couleur et des qualités techniques. Après avoir entrepris un voyage, en 1852, dans le midi de l'Allemagne, le vieux maître se sentit de nouveau attiré vers Rome, où il acheva, en 1856, l'*Attente du Jugement dernier*, carton colorié qui représente un sujet abordé pour la première fois. Malgré que cette composition, destinée pour une construction religieuse, soit traitée d'une manière qui n'est pas tout à fait chrétienne, on peut la mettre en ligne avec la *Trinité* de Durer et la *Disputa* de Raphaël. Le centre, c'est le Christ sur un fond doré. La Vierge et saint Jean l'évangéliste se trouvent en dehors de la gloire qui enveloppe le Sauveur, et paraissent relier celle-ci avec les deux rangs des martyrs et des apôtres. Les anges placés sous la gloire sont attentifs aux signes du juge du monde ; les Pères de l'Église se rangent encore plus bas. Tout y émane du Christ et converge vers sa gloire ; l'ensemble, la facture de cette belle création, s'embrasse à la première vue et forme un tout harmonieux et parfait.

Les fresques des deux grandes salles de la glyptothèque, construction de l'ordre ionique élevée à Munich en 1830 par Klenze dans le style néo-grec introduit dans l'architecture allemande au commencement de ce siècle par Schinkel de Berlin, fresques auxquelles Cornelius a consacré dix ans de la meilleure partie de sa vie (1820-1830), et lorsqu'il était dans la force et dans la maturité de l'âge, n'accusent pas un goût moins élevé et un art moins profond dans la composition. La manière, comme l'ouvrage, s'y déroule sous les yeux du spectateur, mis à même de saisir facilement la pensée dominante qui en a dirigé l'ordonnance, en est une des plus précieuses qualités. Le plan ci-contre de la salle des Héros permettra de saisir clairement l'idée qui a présidé à l'emplacement des différentes fresques, dont la répartition varie grandement de celle des fresques de la salle mythologique. Les lettres indiquent les tableaux dans l'ordre suivant :

A. Mariage de Pelée et de Thétis.
B. Jupiter, Apollon, Mercure, Junon, Vénus, Cérès, Mars, etc.
C. Enlèvement d'Hélène.
D. Jugement de Pâris.
E. Sacrifice d'Iphigénie.
F. Mariage de Ménélas avec Hélène.
G. Ajax renverse Hector.
H. Nestor et les Atrides réveillent Diomède.
I. Priam demande à Achille le corps d'Hector.
K. Les Adieux d'Hector à Andromaque.
L. Ulysse chez les filles de Nycomède.
M. Vénus et Mars blessés par Diomède.
N. Agamemnon encouragé au combat par le dieu des songes.



Plan des fresques de la salle des Héros ou Troyenne de la Glyptothèque de Munich.

O. Vénus protége Pâris contre Ménélas.
P. Arabesques allégoriques.
Q. Autres arabesques allégoriques.
R. » arabesques allégoriques.
S. » arabesques allégoriques.
U. Combat sur le corps de Patrocle.
V. Destruction de Troie.
X. Fenêtre.
Y. Assemblée des Grecs et la colère d'Achille.

Les fresques de l'Église de Saint-Louis, commencées en 1836, terminées en 1840, sont les suivantes : *Dieu le Père*, *l'Esprit-Saint et son agissement* (opération), *la Mission du Christ*, qui forment neuf grandes

compositions. Les *Pères de l'Église*, l'*Annonciation* et la *Madeleine* sont de Hermann, et la plupart des autres sujets exécutés en couleurs d'après les cartons du maître par C. Sturmer, Hellweger, Kranzberger, Schabet, Heiler, Moralt, Halbreiter, Lang et Lachner; le *Jugement dernier* seul est entièrement peint par Cornelius lui-même.

Les cartons pour les fresques du Campo-Santo et de son vestibule projetés pour la cathédrale de Berlin, restés en suspens et dont le dernier représente une sorte d'atrium, cartons dont les sujets ont été déjà décrits à la page 10 de la présente notice, traitent dans leur ensemble la *Rédemption*, la *Résurrection*, la *Propagation du salut* et les *Derniers Événements du monde ;* ils forment vingt-sept grands tableaux très-compliqués qui représentent l'œuvre la plus capitale et la plus mûre du maître.

Les compositions de toutes les séries déroulées dans la Glyptothèque de Munich, où Cornelius se montra certes aussi grand, sont d'abord celles qui ornent la salle troyenne : l'*Enlèvement d'Hélène*, le *Tartare*, et avant tout la *Chute de Troie*, créations d'une pureté esthétique et d'une rectitude de dessin au-dessus de toute expression (V. p. 7 un fragment de cette dernière composition). La conception de l'antique grec marié à celle des temps modernes pour ce qui concerne l'expression plus marquée du sentiment et des caractères des têtes n'a jamais été mieux réussie avant Cornelius, qui, s'il avait donné plus de soin à l'exécution et à la couleur de ses tableaux, aurait été le plus grand peintre classique moderne ; mais ses partisans les plus fanatiques ne pourront jamais faire de leur héros un véritable peintre, puisqu'il n'était arrivé qu'à la possession d'une partie de son art, le dessin et la composition. Aussi est-on plus charmé par ses cartons et ses dessins, par les gravures qui les ont reproduits, que par ses fresques et ses tableaux à l'huile qui n'offrent, en fait de coloris et de brosse, que fort peu de ce que l'on est autorisé à demander à un bon tableau.

Cornelius était d'une honorabilité parfaite, loyal, droit, et, chose rare chez un artiste d'une telle envergure, il savait, malgré un légitime orgueil, apprécier à sa juste valeur l'art étranger ; on ne l'a jamais vu descendre à cette faiblesse nationale et propre à beaucoup d'artistes et de critiques, qui, en rapetissant les travaux des Écoles étrangères, croient se grandir eux-mêmes aussi bien que leur pays. A l'occasion du Jubilé de Dürer fêté à Nuremberg en 1828, où les tableaux et les transparents faits pour ce jour ne montraient aucun peintre étranger placé à côté de la figure du maître nurembergeois, Cornelius désapprouvait fortement ce chauvinisme. « Comment, s'écriait-il, comment peut-on exclure de la fête du plus grand peintre allemand le plus grand peintre italien ? Qu'importe que ces deux rares génies ne se soient pas vus pendant leur existence terrestre ? Ils étaient unis dans l'esprit de leur art ; ils se sont donné la main au ciel comme dans l'histoire. » Ceci fait penser à l'inscription que Dürer avait tracée sur un des dessins que Raphaël avait exécutés pour lui et fait parvenir à ce maître de la révolution artistique allemande. Le comité tint compte de l'observation, et Eberle esquissa rapidement le grand Urbin placé à côté de Dürer, et recevant même le premier les couronnes de la main de l'Art. Sous ce rapport, on peut encore mentionner ses relations avec Flandrin, à qui, dans sa qualité de chancelier de la division civile de l'*ordre pour le Mérite*, institué par la Prusse, il s'efforca et réussit d'obtenir en 1863 cette croix, une des plus enviées et uniquement donnée par le seul vote de la majorité des chevaliers. Aussi Flandrin écrivait-il à Mme Lacuria à Lyon (v. *Lettres et Pensées* d'Hippolyte Flandrin, par M. Delaborde p. 440) : «..... Aujourd'hui, nous irons souhaiter la fête au bon maître, et je lui porterai, comme je vous la donne à vous-même en ce moment, la nouvelle de ma nomination dans *l'ordre pour le Mérite de Prusse ;* honneur qui vient de m'être annoncé par une lettre de M. Cornelius et qui me rend bien un peu honteux, car vraiment tout cela me vient trop facilement en comparaison de tant d'autres artistes dont le mérite a tant de peine à se faire connaître, etc. »

L'artiste reconnaissant écrivit à cette occasion à l'autre *vieux maître* une lettre dans laquelle se trouvent les lignes suivantes : « C'est certes à votre instigation que je dois la grande distinction que j'ai reçue aujourd'hui, et cette conviction a fait raviver dans mon âme le souvenir de vos bontés, dont depuis ma jeunesse vous n'avez cessé de me combler, en soutenant constamment mes efforts par des jugements encourageants, etc. »

En 1830, Cornelius, afin de composer son carton pour la fresque de l'église de Saint-Louis, qui représente

le *Crucifiement*, était retourné à Rome, d'où il ramena avec lui à Munich, en 1831, son vieil ami Overbeck, voyage qu'il renouvela en 1834 pour la composition du *Jugement dernier*. C'est en 1838, qu'il visita pour la première fois Paris, où il fut fort bien reçu ; après que l'Académie eut arrangé en son honneur un banquet, le roi Louis-Philippe l'invita à sa table à Versailles. Nous connaissons ces faits par une lettre que Mel-

es ist mir unmöglich den Kreis geistiger Entwickelung während meines Aufenthaltes in Rom in so kurzen und dürftigen Notizen darzustellen. Aber ich darf sagen es wurden die Bahnen von Jahrhunderten durchschritten, ich spreche hier nicht blos von mir, sondern von jenem Verein von Talenten und Characteren, die getragen von allem was das Vaterland und Italien heiliges Großes und Schönes, was der begeisternde Kampf gegen französische Tyrannei und Frivolität, in allen bessern Gemüthern so tief aufregte, [illegible]

UNE LETTRE AUTOGRAPHE DE CORNELIUS (1).

chior Boissere a écrite à son frère, le 25 novembre de la même année ; on y lit que « le roi montra person-

[1] « Il m'est impossible de représenter dans de courtes et pauvres notes l'immense cercle de développement intellectuel qu'offrait le séjour de Rome, mais je puis cependant dire que nous y parcourûmes les routes des siècles, et je ne parle pas ici seulement de moi seul, mais de toute cette réunion de talents et de caractères qui, portés par ce que la patrie allemande et l'Italie possédaient de grand, de beau et de sacré, et aussi par la lutte à outrance inspirée contre la tyrannie et la frivolité françaises, avaient fini par soulever contre elles toutes les âmes bien nées. »

Cette lettre se rapporte à l'époque des invasions et conquêtes du premier empire, contre lequel presque toutes les nationalités s'étaient alors insurgées, ce qui excuse, dans une certaine mesure, le langage un peu violent de la part d'un homme aussi mesuré.

nellement et en détail la galerie sur laquelle il paraissait heureux d'avoir l'avis de l'artiste ». Cornelius termina tous les travaux commencés et quitta Munich en 1841, pour aller se fixer à Berlin, où les offres du roi Frédéric-Guillaume IV avaient fini par l'attirer. Le maître partit de Munich le cœur lourd; il y avait passé la meilleure partie de sa vie. L'existence ne lui avait montré là qu'une suite des plus nobles jouissance et tout ce que l'homme peut désirer : santé, honneurs, considérations, argent, avaient pour ainsi dire comblé les vœux de l'heureux artiste, dont le voyage fut vraiment triomphal. A Dresde, reçu à la lueur des torches, il dut assister au banquet que les artistes lui offrirent dans une salle ornée expressément à cette occasion de précieuses tapisseries anciennes, exécutées jadis d'après les cartons de Raphaël; on le fêta et on le retint là durant dix jours ! A Berlin il fut reçu, le lendemain même de son arrivée, par le roi, et les fêtes et les processions aux torches recommencèrent de plus belle. Ici il se lia plus étroitement avec les frères Grimm, avec Rauch, Steffens, et Stier. La réputation du maître alla toujours croissant. Après que la Belgique lui eut déjà expédié à Munich son commissaire spécial pour faire un rapport sur les fresques, la reine de Portugal écrivit à Berlin pour lui demander des élèves, afin d'exécuter des fresques à Lisbonne, et au mois de septembre il accepta l'invitation de lord Monson et alla visiter l'Angleterre. L'enthousiasme extraordinaire de ce grand seigneur pour le peintre allemand ne peut pas être mieux dépeint que par les paroles qu'il prononça, des larmes de joie aux yeux, lorsque celui-ci lui eut promis, à Munich, de fournir des compositions pour des fresques à exécuter dans une salle de son château : « Je ne veux pas écrire cette bonne nouvelle à ma mère; je pars pour la lui porter moi-même, afin d'être témoin de sa joie. » Le voyage de Cornelius en Angleterre offre encore les mêmes réceptions splendides à Düsseldorf, à Cologne et même à Bruxelles, où la tendance artistique régnante était et est encore si différente de celle que représentait Cornelius, qui eut la douleur de perdre son noble ami peu de temps après son arrivée à Londres, où lord Monson mourut subitement. Ceci, joint à un mal d'yeux, fit que le maître, déjà âgé alors, retourna à Berlin, où le mal empira et l'empêcha pendant assez longtemps de reprendre ses travaux. Les seuls fruits qu'il avait recueillis à Londres c'étaient des études faites d'après les sculptures originales du Parthénon, œuvre de Phidias et des cartons de Raphaël. Cornelius, qui était alors sexagénaire, continuait ses travaux par les esquisses du *Bouclier de la foi*, destiné à être offert au prince de Galles, que le roi de Prusse avait tenu sur les fonts baptismaux. Il a fallu cinq ans aux artistes chargés de l'exécution pour terminer cette œuvre ciselée en argent, en or et enrichie de pierres fines, qui représente dignement à Londres l'art de l'orfévrerie allemande moderne. La composition valut au maître la lettre autographe suivante, envoyée par la reine Victoria : « J'écris au nom de notre fils le prince de Galles, qui ne sait pas encore écrire lui-même, pour vous exprimer, à vous et aux artistes occupés de l'exécution du bouclier, notre joie et notre admiration sur cette grande œuvre. Pour nous faire apprécier votre génie, cette nouvelle composition, il est vrai, n'était pas nécessaire, quoique, je puis le dire, rien de votre main ne fût encore venu qui m'eût familiarisée aussi intimement avec l'esprit et la portée de votre art. Je désire que vous communiquiez mon approbation à MM. Mertens, Fischer, Hüler et Calandrelli (quant à M. Hossauer, je lui en ai parlé) [1], d'autant plus que ce travail est le premier qui me donne une idée de leur haute habileté, etc. »

Le prince Albert lui écrivait de son côté une lettre encore plus flatteuse : « Monsieur le chevalier, en vous envoyant la missive de la reine, je profite de l'occasion pour vous exprimer aussi de mon côté mes remercîments et mon admiration pour les dessins que vous avez bien voulu me faire parvenir. Si jamais j'avais douté un instant de la liaison intime entre vos créations et celles des maîtres classiques italiens du XVe et du XVIe siècle, votre dernière œuvre me refléterait d'un seul coup comme un *bouclier magique* toutes les splendeurs artistiques de ces époques. Il ne s'agit pourtant pas ici d'une imitation : vous avez réussi d'atteindre la grandeur de style d'un temps lointain et cela peu à peu, sans perdre votre originalité, et de l'adapter aussi bien aux événements du présent qu'aux représentations du passé chrétien. La conformité de ce style fait que les différences produites par les époques s'y confondent, de manière que, entre l'institution première du baptême

[1] Les cinq orfèvres qui avaient exécuté le *Bouclier* d'après les dessins de Cornelius.



DESTRUCTION DE TROIE, fresque de la Salle Troienne ou des Héros de la Glyptothèque de Munich.

chrétien, par exemple, et l'arrivée de votre roi au baptême de notre fils, aucune lacune ne paraît exister. Je me suis dit que, si par un orage des temps futurs tous les monuments de l'*art classique du moyen âge* (?) périssaient à l'exception de ce seul bouclier, celui-ci suffirait pour donner à la postérité une idée suffisante du style et de l'essence de ces arts. Palais de Buccingham, 6 mai 1847. » Comme échantillon de la mobilité de la faveur publique et de la critique d'art même, je joins à ces deux lettres deux autres extraits pris dans le *Kunstblatt*, l'un de 1842, le second de 1848, et tous les deux sortant de la même plume, de celle d'un homme aussi autorisé que Kugler :

« Si nous nous réjouissons d'appeler le nôtre ce maître dont le nom s'est éternisé par un si grand nombre d'œuvres hors ligne, notre joie augmente de trouver un nouveau témoignage de la profondeur et de la grandeur des idées encore existant chez lui dans toute la fraîcheur juvénile... Au centre de la croix du bouclier figure le buste du Rédempteur; les figures en pied des quatre évangélistes en médaillons placés aux quatre bouts; au-dessus de ces cartouches, soutenus par des arabesques, les figures de l'Amour, de la Foi, de l'Espérance et de la Justice. La reine, qui repose tenant le nouveau-né sur son sein, y est représentée, comme le reste, à l'antique et d'une manière symbolique. On y voit arriver un messager, dont la venue permet de distinguer à travers l'entrée, assis au bord de la mer, le prince Albert et lord Wellington, allés au-devant du roi de Prusse, qui s'approche sur le bateau à vapeur. La représentation du paquebot, ce produit d'une industrie moderne, sous l'aspect antique et la conception symbolique : la volonté humaine domptant les éléments et les forces de la nature, sont aussi très-heureuses; on voit le démon du feu, enchaîné aux flancs du vaisseau, semblable à la roue de la machine, frapper les vagues révoltées contre le nouveau dominateur. La cheminée est couronnée par la tête d'un autre démon, celui du vent, tandis que le gouvernail est tenu par l'Ange gardien..... C'est une œuvre qui fait partie des plus importantes créations de Cornélius, qui a dépassé beaucoup en inventions, etc. »

Voici ce que le même esthéticien a écrit sur le même sujet et dans la même publication, six ans plus tard : « Ce bouclier est circulaire et orné au milieu du buste du Christ; quatre larges bandes, en partie couvertes d'arabesques, y forment la croix. Des compositions représentent les quatre vertus cardinales (la Justice étant jointe à la Foi, à l'Amour et à l'Espérance) et les quatre évangélistes remplissent le reste de ces bandes, tandis que les triangles formés par les angles de la croix montrent les deux sacrements de l'Église protestante et deux scènes de l'Ancien Testament; ces compositions sont traitées mollement. Le vaisseau fantastique qui montre le démon de feu enchaîné à ses flancs, le candélabre couronné de la tête grotesque d'un démon et qui doit représenter la cheminée, le roi dans son costume de pèlerin etc., doit-il montrer un grand événement historique à transmettre à la postérité? En comprenez-vous quelque chose? Il faut demander cela à l'artiste, etc. »

Un second exemplaire de ce bouclier, d'une exécution encore supérieure, est resté inachevé; les pièces séparées se trouvent dans une des armoires de l'*Antiquarium* du musée de Berlin. Ce travail, qui peut soutenir au point de vue technique toute comparaison avec les meilleures œuvres de Cellini et Ghiberti, appartient malheureusement, comme style, au grand art dont on abuse dès qu'on veut l'appliquer à de si petites dimensions; la composition est harmonieuse et d'un seul jet, le maître l'avait terminée en six semaines, mais elle accuse toujours trop cette préoccupation ingrate de vouloir marier l'antique avec le moderne; l'époque actuelle, présentée sous un déguisement grec et classique, y produit quelque chose de choquant. Rien de plus étrange que ces bateaux à vapeur et ces intérieurs d'habitations du XIX[e] siècle transplantés au temps d'Homère. Raczinski, dans son *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, dit déjà en 1839 que : « les époques les plus glorieuses de l'art ne sont pas telles parce qu'elles ont imité d'autres époques non moins glorieuses, mais parce qu'elles sont revenues *à la nature*, et Cornélius eut certainement été grand sans avoir étudié l'antique; je le trouve même bien plus grand là où je découvre le moins de traces de cette étude, comme dans son *Faust* par exemple. Pour être peintre il faut savoir dessiner, et il vaut mieux dessiner de bonnes choses que de mauvaises; sous ce rapport la copie des antiques est profitable aux élèves; *mais vouloir se pénétrer de l'esprit de l'antiquité pour faire ensuite comme elle*, c'est une erreur. On voit, il est vrai, de beaux talents arriver aux plus grands résultats en suivant cette direction; Thorwaldsen, Cornelius, Schwanthaler, nous

fournissent l'exemple ; mais je ne pense pas que ce principe poussé trop loin puisse faire du bien. *Le style*, il faut bien se le répéter, *n'est pas l'imitation* de l'antique ou de Fra Bartolomeo ; c'est, dans la peinture historique, la grandeur jointe au calme et à la simplicité, dirigée par un sentiment pur et contenu dans les bornes de la modération et du bon goût, quel que soit d'ailleurs le genre d'inspiration qui ait présidé à la composition de l'ouvrage. » Le comte, connaisseur formé par la pratique et les voyages, en réprouvant dans des termes si simples et si clairs cette tendance d'assimilation aussi bien chez Cornelius que partout ailleurs, est bien plus dans le vrai que le biographe du maître, qui, en accumulant outre mesure l'encens et les paradoxes, ne fait que répéter les phrases creuses de certains cours d'esthétique sur les beaux-arts tenus par des rhéteurs à qui le véritable esprit, l'essence comme la mission de l'art, sont des lettres mortes; manquant des connaissances pratiques du sujet traité, ils se payent de mots eux-mêmes et les autres. Rien de plus funeste à l'art que le pédantisme de la compilation ; pour juger les œuvres plastiques, il faut avoir étudié sur ces mêmes œuvres et non pas seulement dans des livres. Que penser du reste d'un esthéticien, qui, en parlant de la peinture, biffe d'un seul trait toutes les meilleures productions de l'art français de la fin du XVIe siècle,



PAQUIER. del. CORNELIUS. PINX. DELANGLE. S.

SAINT PAUL A DAMAS.

et toute l'école hollandaise du XVIIe [1], école qui a produit Rembrandt, et les écoles française et anglaise modernes si grandes par leurs qualités techniques?

Le tableau à l'huile de la collection Raczinski, le *Christ descendant à l'Enfer*, le premier de ce genre de peinture du maître qui fut exposé à Berlin, vers 1844, nuisit énormément à sa réputation dans cette capitale, où on l'avait jugé jusque-là sur ses dessins; en effet, cette toile, comme celle du musée de Düsseldorf, prouve à l'évidence que Cornelius ne savait pas peindre. S'il comptera toujours parmi les plus grands compositeurs et les dessinateurs les plus corrects, il faut renoncer à le ranger sur la liste des véritables peintres colo-

[1] « L'art protestant n'existe pas. » V. la biographie de Cornelius déjà mentionnée.

ristes. Les déclamations souvent grotesques de son biographe, pour qui ce maître n'a point de faible, ont de nouveau démontré que celui qui veut trop prouver ne prouve rien, et que des études purement théoriques ne peuvent former des critiques.

La lutte de la transformation contre l'immobilité, dans l'art, c'est-à-dire de la tendance qui, tout en respectant l'enseignement classique, veut donner du nouveau et de la pétrification d'un classique immobilisé, avait alors pris des proportions plus vastes où la seconde dut infailliblement succomber. Cornélius, habitué si longtemps à l'encens, sentait le terrain échapper sous ses pieds ; il en fut profondément affligé, et son amour-propre blessé se fit jour publiquement dans plusieurs occasions. Voici comment il s'exprime à Rome, en 1855, en présence du roi Louis de Bavière, au banquet des artistes allemands : « Il y a un demi-siècle que l'hôte royal que nous avons le bonheur de voir aujourd'hui parmi nous est venu visiter pour la première fois la ville éternelle. Doué de tout ce que la nature peut donner à ses favoris, l'esprit créateur du jeune prince montrait l'homme fait pour régner. Loin de se laisser entraîner à des jouissances purement sensuelles par les impressions nouvelles que Rome produisait sur son âme, il arrêta de suite des plans qui furent bientôt suivis de l'exécution. Le prince illustre avait compris quelle influence devait avoir l'art populaire sur le développement de la culture de son peuple ; il sentait que l'art ne doit pas seulement figurer comme dessert à la table des grands et des riches, mais fournir à tous une nourriture fortifiante, une seconde nature, un autre soleil dont les rayons doivent briller autant pour le riche que pour le pauvre et échauffer toutes les classes. La poésie avait alors atteint en Allemagne son point culminant, puisque Gœthe et Schiller étaient là ! Les sciences aussi s'étaient montrées vivaces dans toutes les parties de la patrie et leurs résultats étaient immenses ! Ainsi point d'*Ilias post Homerum !* et une nouvelle aurore allait s'élever à l'horizon de notre pays. La décision royale de construire la *Walhalla* fut prise, malgré notre abaissement politique d'alors ; c'est par ce monument que le prince voulait protester contre la domination étrangère et créer une œuvre qui devait contribuer à stimuler le peuple à rejeter le joug du conquérant. Pendant que se faisaient les préparations pour l'exécution de ce monument, la glyptothèque s'élevait déjà du sol, et son contenu, acquis en Italie, était acheminé vers la nouvelle Athènes. Tout cela a été déjà fait par le prince royal. Une sage économie jointe à une largesse royale allèrent main en main pour accomplir toutes ces merveilles, et lorsque le roi Louis monta sur le trône de ses pères, un mouvement artistique bien plus considérable encore se déclara dans la capitale de la Bavière, où l'architecture, la sculpture et la peinture avaient alors acquis une nouvelle patrie. Avec quel entrain l'on y travaillait alors ! Une gaieté décente, mais non pas cette *licence à la Kaulbach* [1], y électrisait alors les maîtres et les élèves de cette pépinière que l'envie a voulu appeler une serre chaude [2]. Les hommes qui y ont travaillé dans une communion fraternelle savaient et sentaient profondément ce dont il s'agissait ; ils n'ont pas oublié un seul instant qu'ils se trouvaient devant le jugement de la postérité et de celui de la nation allemande actuelle. Le génie artistique de la Germanie devait ici reprendre son vol comme ceux de la poésie, de la musique et des sciences l'avaient déjà pris avec tant de force. La postérité décidera, dans son jugement impartial, à quel point le but fut atteint. Dans tous les cas, les hommes qui ont contribué à ces travaux ont vaillamment combattu et laissé à la patrie *un art meilleur que celui qu'ils avaient trouvé...* Quand *la fantasmagorie d'ostentations modernes* et le *vide d'esprit* auront depuis longtemps disparu de la terre, et seront tombés dans l'oubli, les créations du roi Louis continueront de désaltérer les âmes, » etc. Le roi, en homme d'esprit, répondit à cette explosion d'orgueil et de colère par un toast sur Winckelmann, qui parut satisfaire entièrement le vieux maître ; dont l'art était absolument ce qu'était la critique du célèbre esthéticien, une déification sans restriction du passé et la preuve d'un non-entendement de la mission de l'art, qui doit être l'expression de toutes les époques. Cornélius, affligé déjà si gravement de ce que la suprématie de la direction du mouvement artistique en Allemagne lui avait échappé, dut encore dans ses vieux jours souffrir cruelle-

[1] Allusion aux fresques humoristiques et satiriques que ce maître a exécutées sur les parois extérieurs de la Pinacothèque à Munich, œuvre déplorable et peu digne de lui.

[2] *Vasari moderne*, par Schadow.

ment de ses malheurs domestiques : il perdit sa femme et sa fille, cette dernière mariée au comte Marcelli, auquel elle avait donné un garçon en 1856 et qui habitait le palais Poli à Rome derrière la fontaine de Trevi. Quelques années plus tard, il se remaria cependant. Une toute jeune dame d'Urbino, sur laquelle, paraît-il les œuvres du maître avaient produit une profonde impression, oublia l'âge du septuagénaire pour ne voir que l'artiste et lui accorda sa main en 1861. Un mois après ce mariage, qui fut peu approuvé par ses amis, il partit avec sa jeune femme pour Berlin, où il a continué de demeurer et de travailler jusqu'à sa mort, qui eut lieu en 1867.

Cornélius ne paraît pas avoir été doué du sentiment de la belle nature, que, dans tous les cas, il n'a jamais essayé de rendre et sur laquelle il ne s'est jamais exprimé, que je sache, ni dans ses lettres ni dans ses conversations. C'était un de ces caractères désignés en allemand par *einseitig* (celui qui penche d'un seul et même côté) ; tel qu'il s'est manifesté dans son art, il s'est montré dans sa vie privée ; esprit élevé, à grandes conceptions, mais froid et méthodique à qui la poésie contemplative devait être inconnue. Homme de travail, détestant le cérémonial, on l'a vu fuir à Berlin les cercles guindés et même les réunions esthétiques et s'acheminer souvent de préférence vers le *Ciel-Bleu*, brasserie rien moins qu'aristocratique, mais réputée pour sa bonne bière, boisson qu'il aimait beaucoup. Il avait la réputation d'un artiste peu affable, un peu brusque et orgueilleux, ce qui ne pouvait pas faire rechercher son commerce et qui fut probablement aussi une des causes de l'animosité de la critique berlinoise, dont il avait à souffrir vers la fin de ses jours, où l'enthousiasme pour ses œuvres s'était souvent changé en une appréciation injuste et partiale.

D'un maintien calme et un peu réservé, sa figure régulière surmontée d'un front large et élevé, son beau nez et ses yeux limpides et intelligents répandaient sur tous ses traits l'expression que l'on aime à trouver dans un tel artiste, dont la mise simple et sans recherche, mais distinguée, accusait plutôt l'homme du monde que le peintre travailleur. Le portrait placé à la tête de cette notice a été gravé d'après l'excellent tableau à l'huile peint par le professeur Schrader et qui se trouve au musée de Cologne ; il existe un autre portrait gravé en 1836 par Keller, de Düsseldorf, d'après Kaulbach, où la tête est très-énergique, mais la physionomie moins distinguée que dans l'œuvre de Schrader. Le maître s'est reproduit lui-même dans le *Faust* et dans les compositions de la pinacothèque ; les deux Begas et Hennig l'ont aussi peint à l'huile ; Overbeck, Amster, Ahlborn et Bendemann, le peintre des célèbres *Ruines de Jérusalem*, l'ont dessiné ; le dernier a en outre exécuté son portrait sur une des parois de la salle de la *Realschule* à Düsseldorf. Rauch l'a reproduit sur les bas-reliefs du monument Max-Joseph à Munich, et Hächnel a modelé son buste, qui a servi à l'exécution du monument au musée de Dresde. Cornélius était membre des académies d'Amsterdam, de Cassel, de Florence, de Munich, de Paris, de Philadelphie, d'Urbino et de quelques autres ; il était décoré des ordres de la légion d'honneur, de l'étoile du nord, suédois, de Pie IX, de tous les ordres civils bavarois dont l'un lui conférait le droit de noblesse personnelle, et enfin de l'ordre *pour le mérite* prussien, qui ne compte jamais plus que cinquante membres vivants et qui se complète à la mort de l'un de ces cinquante élus, par le choix des quarante-neuf survivants.

En terminant cette notice, l'auteur ne croit pas pouvoir se dispenser de donner ici textuellement l'appréciation de Raczynski sur le talent de Cornélius (v. t. II, p. 155, de l'*Histoire de l'art moderne en Allemagne*. Paris, Renouard, 1839). Elle démontre l'admiration exagérée qui régnait à cette époque en Allemagne pour ce peintre, que la critique actuelle ne peut pas partager sans réserve et qui, vers 1846 déjà, avait grandement diminué à Berlin et ailleurs au delà du Rhin, comme on l'a vu plus haut. « Il n'y a pas de hauteur dans les arts, si grande qu'elle puisse être, » dit l'auteur «, à laquelle Cornélius ne veuille ou ne puisse atteindre. L'organisation de cet artiste est une des plus vigoureuses qui aient jamais paru. Des peintres sans nombre ont travaillé pendant des siècles à gâter, à salir, à travestir les arts : Cornélius en marquera la renaissance dans l'histoire ; il est le commencement d'une vie nouvelle, et, en Allemagne, ce nom sera peut-être cité avant tous les autres, comme celui du plus grand génie de la peinture (?). Le genre héroïque est le plus conforme aux dispositions naturelles de ce maître, à sa puissante organisation morale ; cependant il n'a pas été insensible à la grâce, à la douceur, aux sentiments tendres, et il a su les reproduire avec bonheur. Le vieux Testa-

ment, Homère, Gœthe, le Dante, les Niebelungen, les trouvères allemands et l'Évangile ont tour à tour excité son pinceau ; et si j'osais rechercher le degré d'analogie qui existe entre ces différentes sources d'inspiration de Cornélius, je trouverais peut-être que c'est vers Homère que ses sympathies l'entraînent, et que c'est Faust qu'il a reproduit avec le plus de verve et d'originalité (?). C'est ce dernier genre de composition dont il est certainement le créateur (?); quoique les sujets soient tirés de Gœthe, c'est Cornélius qui leur a donné une vie nouvelle (?). On pourrait dire que Kolbe, Burg, Catel à Berlin, et Koch à Rome, ont précédé Cornélius dans la route romantique ; cependant, chronologiquement parlant, cela n'a été que de peu d'années, et, sous le rapport de l'importance des ouvrages et de leur caractère, l'avantage reste tellement du côté de Cornélius, qu'on peut considérer le premier seulement sous le rapport d'avoir amené les gigantesques productions de celui-ci, et qu'il faut dire que Cornelius a imprimé à cette direction des arts en Allemagne le cachet de grandeur qui la distingue. Dans ses Niebelungen, il a déployé une vigueur qui a quelque chose de dur, mais cette énergie accuse en même temps une nature grandiose. L'âme en est quelquefois désagréablement frappée, mais elle est saisie en même temps. On ne sait si, dans les émotions que la vue de ces compositions fait naître, il y a plus d'admiration ou plus de surprise. C'est Cornélius qui a créé et fixé le type des principaux personnages de poëme de Gœthe et de celui des Niebelungen. Tout le monde (?) se représente Faust, Méphistophélès, Marguerite, tels que Cornélius les a créés, et les artistes qui ont traité le même sujet après lui n'ont pas osé ou su s'écarter de cet exemple (?). Il en est de même des personnages des Niebelungen : c'est Cornélius qui a formé le moule de Volker, de Hagen, de Siegfried, de Criemhilde, de Brunhilde, et ceux qui se donnent le plus de peine pour ne pas ressembler à Cornélius ne peuvent éviter de le rappeler. Ses figures sont gravées dans tous les esprits comme celles des prophètes et des apôtres, et elles cessent de paraître vraies (?) quand elles ne ressemblent pas au type que le génie de Cornélius a fixé pour chacune d'elles. Pour traiter les sujets de la *Divina Commedia*, il a emprunté les crayons de Giotto et de Fiesole, et on dirait qu'il a laissé reposer les siens ; mais je dis trop peut-être ; on voit seulement qu'il a connu ces grands modèles et qu'il les a admirés. A voir tous ses autres ouvrages, on ne conçoit pas que dans ceux-ci il ait su montrer tant de calme, tant de douceur, tant de naïveté et de simplicité, etc. »

Toute cette critique, plutôt philosophique qu'artistique, tourne uniquement autour des compositions et des dessins proprement dits; Raczynski, comme encore aujourd'hui Herman Riegel, le panégyriste aux accents lyriques du maître, paraissent ignorer complétement qu'il faut, pour constituer le grand *peintre*, en outre de ces deux qualités, deux autres, la *couleur* et le *savoir technique*, parties dans lesquelles Cornélius était faible et dont il faisait même peu de cas.

AUGUSTE DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

L'œuvre complet du maître.

A Anvers. Au musée, carton : *Hagen enfouissant le trésor des Niebelungen.*

A Bale. Au musée, *l'Olympe*, dessin au crayon, qui a servi à l'exécution des fresques de la glyptothèque, à Munich. Trois cartons : *Dieu le Père et les anges*, ou la *Création*; cartons des fresques de l'église de Saint-Louis à Munich.

A Berlin. Au nouveau musée. Tous les cartons qui ont servi à l'exécution des fresques de la glyptothèque ainsi que tous les cartons qui ont servi aux fresques de l'église de Saint-Louis à Munich et tous ceux qui devaient servir à l'exécution des fresques des sépulcres royaux à la cathédrale. — A l'académie des Arts; carton : la *Reconnaissance entre Joseph et ses frères.* — Au musée *des antiquités, Bouclier de la foi*, exécuté en argent. — Au cabinet des estampes; *Julia, Pietas, Cosmos, Campagne, Epousailles.* Deux esquisses et cinq *petites études*, tout dessins. — Dans l'album du roi de Prusse; *Hagen enfouissant le trésor des Niebelungen*, dessin. — A la galerie nationale de Wagner; sept dessins des *Niebelungen* et sept de la *Jérusalem délivrée* du Tasse. — A la collection du comte A. Razynski; *Jésus à l'entrée de l'Enfer*, tableau à l'huile. — A la collection G. Reimer; sept dessins des *Niebelungen* et six de la *Jérusalem délivrée.* — A la collection M. de Radowitz; *Saint Pierre et l'enchanteur Simon*, dessin. — A la collection de Thile; *Sainte Cécile*, dessin de contours. — Dans la possession de Mme Thérèse de Cornélius; grand nombre de cartons et de dessins; plus de cent morceaux. — A la collection Riegel; *Chronos vaincu par Eros*, dessin de contours.

A Bonn. A la collection Aus'm Werth; *Pallas enseignant le tissage.* — A l'université; fresques exécutées sous la direction de Cornélius.

A Cagli, dans l'Ombrie, à la collection Marcelli : *Mort de Siegfried; Eros et Erato; Combat sur le corps de Patrocle; les Apôtres et les Martyrs; les Pères d'Eglise et les fondateurs des ordres; Adoration des Rois;* onze pièces diverses, toutes dessins.

A Darmstadt. Au musée. Deux pièces, dessin et esquisse.

A Dresde. A la collection du Roi, *Paradis de Dante*, dessin. A la collection Müller, *Mise au tombeau*, dessin à la plume. A la collection Hæhnel, *Bouclier de la foi*, dessin de contours ou au trait.

A Dusseldorf. Au musée de la ville. Les *Vierges sages et folles*, tableau à l'huile qui ressemble à une mauvaise mosaïque. — A la collection Feltmann. Deux dessins en sépia et un portrait à l'huile du père de M. Feltmann.

A la collection Mosler; huit dessins. A la collection Walters; carton. A la collection Bendemann, dessin. A la collection Wintergeist; trois études. A la collection Honigmann; un dessin.

A Essen. Dans l'oratoire des sœurs de charité; deux tableaux à l'huile qui représentent les quatorze saints aides.

A Francfort-sur-Mein. Au musée Stædel; douze dessins pour le *Faust; Roméo et Juliette*; une *Madonne*; une *Frise; Esquisses pour le Jugement dernier; Chevalier*, carton pour le *Dante.* Au musée de la ville, *Sainte Famille*, tableau à l'huile.

Dans la collection Malsz. Trente-six dessins différents. — Dans la collection Mumm. *Mise au tombeau*, dessin à la plume. Dans la collection Gontard; deux dessins. Dans la collection Bruère; deux portraits à l'huile. Dans la collection Kelchner; portrait à l'huile.

A Hanovre. Dans la collection Hausmann; un carton et un dessin.

A Heidelberg. Dans la collection Schlosser; trois dessins, dont l'un, le portrait d'Overbeck.

A Kopenhague. Au musée Thorwaldsen; *Mise au tombeau*, tableau à l'huile; *Pietas* et *Roméo et Juliette*, sépias.

A Leipzick. Dans la collection Cichorius; quatre dessins. Dans la collection Bœrner, une aquarelle et un dessin au crayon. Dans la collection Jordan; un carton dessiné d'après le maître par Leeb.

A Londres. Au château de Windsor; *Bouclier de la foi*, en argent.

A Munich. Dans la glyptothèque, une longue série de fresques, qui ornent les salles des dieux, celle de Troi ou des Héros et le vestibule. (V. p. 8 et 13 pour les détails). — Dans l'église de Saint-Louis; grand nombre de fresques de plafonds et de parois, parmi lesquelles : *Dieu le Père, le Saint-Esprit et ses agissements, la Mission du Christ*, etc. (V. p. 13). — Au cabinet des gravures, cinquante-deux dessins divers. Dans la collection du roi Louis Ier. *Couronnement de la Vierge*, dessin au trait. Dans la collection Schlotthauer; dessins et études divers. Dans la collection Hœsemeyer; étude. Dans la collection Bruckmann. *Lady Macbeth*, étude au crayon. Dans la collection Ringseis; carton : *Prométhée*, et trois portraits. Dans la collection Merz; étude. Dans la collection de Schack; la *Fuite en Egypte*, tableau à l'huile. Dans la collection Cotta; *Saisons.*

A Potsdam. Dans la collection de la reine douairière. *Eros*, dessin lavé. Dans l'église de la Garnison. Buire avec reliefs, composition du maître.

A Rome. Dans la casa Bartholdi. Fresques; celles qui représentent *Joseph expliquant les songes* et *la Reconnaissance de celui-ci avec ses frères.* Dans la collection Erhardt. *Faust* et *Marguerite*, dessin lavé.

A Rostock. Dans la collection Fromm. *Les trois Marie au tombeau*, tableau à l'huile.

A Schwerin. Dans le local de la direction de la galerie grand'ducale; sept cartons pour les vitraux de la chapelle du Saint-Sang.

A Vienne. A l'académie des Arts. *Ange gardien*, dessin au crayon. Dans la collection Hohenlohe. *Sainte Elisabeth*, dessin lavé.

A Weimar. Au musée Grand-Ducal. Quatre esquisses pour les fresques du Campo-Santo de la cathédrale de Berlin. Dans la collection de Milde. Esquisse pour le monument *Gœthe-Schiller.*

A Werden. Dans la collection Scheidt. Figure d'enfant, à l'huile.

A Wetzlar. Dans la collection G. Cornélius, Carton : *Paradis du Dante.*

Il existe en outre une cinquantaine de cartons et de dessins, dont les possesseurs actuels sont inconnus.

GRAVURES EXÉCUTÉES D'APRÈS LES FRESQUES ET LES DESSINS DU MAITRE.

Onze légendes, gravures publiées dans un petit volume, par Holweg Fouqué, en 1812, chez Reimer, à Berlin :

— Dans l'*Histoire de l'art moderne en Allemagne*, de Raczynski, publiée chez M. Renouard.

Eros avec l'aigle olympien, gravé sur bois, à Paris, en 1839.

L'Ascension.

Cerbère.

Les Noces de Ménélas et d'Hélène.

L'Enlèvement.

Hécube, Priam, Cassandre et Néoptolème.

L'Adoration des Rois.

Le Christ au jugement dernier.

Lucas.

Le Rêve d'Agamemnon et *Mars et Vénus blessés par Diomède*, gravé par Thæter, en 1838.

Le Départ de Siegfried.

En outre vingt petites gravures diverses dans le texte.

— Dans les Kunstbücher :

Les Noces de Ménélas et d'Hélène, gravé sur bois.

L'Enlèvement d'Hélène, etc.

Le Sacrifice d'Iphigénie, etc.

— Dans l'*Histoire de la peinture*, par Gœrling, chez Seemann à Leipzig, 1866. *La Création*, d'après la fresque de l'église de Saint-Louis, à Münich, et *l'évangéliste Lucas*.

— En *planches séparées :*

Les quatre parties des fresques de la salle des dieux de la Pinacothèque à Münich, gravées par E. Schäffer.

Eros avec l'aigle olympien.

Des fresques de la salle Troienne de la Pinacothèque, à Münich, les sujets suivants :

Les Noces de Pélée et Thétis, gravé par E. Schäffer.

Le Jugement de Pâris, par Schäffer.

Vénus et Mars, par Thaler.

Les Noces de Ménélas et d'Hélène, par Schäffer.

Agamemnon stimulé au combat, par Thaler.

L'Enlèvement d'Hélène, par Schäffer.

Le Sacrifice d'Iphigénie, par Schäffer.

La Chute de Troie, par Merz.

D'après les fresques de l'église de Saint-Louis, à Münich, les planches suivantes :

L'Adoration des rois, gravé par Merz.

Le Crucifiement, par Merz :

Le Christ au jugement dernier, par Merz.

Le Dante, Fiésole, etc., par Merz.

— Dans l'*Art chrétien* de Bouniol :

Orphée dans l'enfer, gravé par Schäffer.

La Destruction de Troie, gravé par Merz

La Nuit, gravé par Schäffer et Merz.

D'après les cartons pour les fresques projetées pour le Campo-Santo de Berlin, quatre gravures terminées en 1845 et éditées par Wigand.

Quant aux dessins pour le *Faust* de Gœthe, ils ont été gravés en grand et petit format.

Le Cabinet national des estampes à Paris possède une quarantaine de feuilles de toutes ces gravures, réunies dans un volume. La plupart sont gravées par Unger, Eichens, Thaler et Schæffer. Les *Cavaliers apocalyptiques*, la seule que ce cabinet possède des quatre feuilles, montrent le mieux le génie du maître; c'est une gravure ombrée au burin, exécutée en 1848.

LITHOGRAPHIES.

Hélios sur son char d'or, d'après les dessins des fresques de la salle des Dieux de la Pinacothèque, lithographié en 1820 par Zeller, de Münich.

L'Aurore avec les Nones, d'après les dessins des fresques de la salle des Dieux de la Pinacothèque, lithographié en 1829 par Schreiner.

Dieu le Père, d'après les fresques de l'église de Saint-Louis à Munich, lithographié en traits ou contours par Unger dans les *Markgraffs Jahrbücher* de 1839.

PARIS. — IMP. JULES LE CLERE ET Cie, RUE CASSETTE, 29.



École Allemande. *Histoire et Portraits.*

FRÉDÉRIC-GUILLAUME DE SCHADOW

NÉ EN 1789. — MORT EN 1862.


A.P. del. SCHADOW. BARBANT SC.

La famille d'artistes des Shadow, très-considérée à la cour de Prusse, se composait de trois membres distingués, dont le chef était le statuaire Jean-Gottfried Schadow, fils d'un pauvre tailleur de Berlin, où ce sculpteur est né en 1764, et mort en 1850. Auteur des statues du général Ziethen (mort en 1786); du duc de Dessau (mort en 1747); des reliefs, des quadriges et des métopes de la porte de Brandebourg, édifice semblable aux propylées d'Athènes, et construit de 1789 à 1792; du tombeau du comte de Mark, fils de Frédéric-Guillaume II (mort en 1787), dressé dans l'église de Dorothée; du monument érigé dans l'île de Louise, en 1809, aux frais des habitants du Thiergarten, à « leur reine revenue, » après le retour de la famille royale de Königsberg, œuvres qui se trouvent toutes dans la capitale prussienne, ainsi que des monuments du général de Tauenzien et du prince Alexandre de Prusse; de la statue du maréchal Blücher à Rostock, inaugurée en 1809; du monument élevé en 1821 au réformateur Luther à Wittemberg; de ceux du comte d'Arnim

à Boïzenbourg et du comte de Hoyn en Silésie, etc.; ce statuaire, qui était aussi directeur de l'Académie de Berlin, a laissé plusieurs ouvrages sur l'anatomie, sur l'esthétique et sur la philosophie, publiés de 1830 à 1845. Il habitait à Berlin un hôtel situé dans la rue à laquelle l'édilité a donné son nom, et qui se trouve près de l'église de Dorothée. Son fils aîné, Rodolphe Schadow, né à Rome en 1786, mort en 1822, avait embrassé la carrière de son père et laissé également un grand nombre de sculptures, parmi lesquelles on peut mentionner la *Noueuse de sandales*, la *Fileuse*, *Diane*, *Bacchus*, la *Danseuse*, le *Discobole* (en Angleterre), *Castor et Pollux*, le monument Koller, celui du marquis de Lansdown et autres.

Le second fils de ce Jean-Gottfried, — Frédéric-Guillaume, le maître qui nous occupe ici, — est né en 1789 à Berlin, et mort à Düsseldorf en 1862. Après avoir reçu les premières leçons de dessin de son père et d'autres de Weitsch et de Schirmer, et satisfait, de 1806 à 1807, au service militaire, obligatoire pour tous, sans remplacement et d'une durée de trois ans, dans ce pays où il n'est réductible à un an, que par la réussite de l'examen public, il partit pour l'Italie accompagné de son frère Rodolphe le statuaire. Arrivé à Rome, il fit bientôt partie de ce singulier groupe d'artistes allemands surnommés les Nazaréens, dont j'ai déjà parlé dans les notices sur Overbeck et sur Cornélius. Porté fortement au mysticisme, Schadow se fit catholique en 1814, et devint dès lors le champion le plus ardent de l'art religieux exclusif. Doué d'une imagination peu ardente, d'une conception trop uniforme et privé en outre de la mémoire artistique, ce peintre était constamment obligé de consulter le modèle et ne s'est élevé qu'à une hauteur relative. Les quelques fresques qu'il exécuta parmi celles qui ornent la villa Bartholdi à Rome et qui représentent deux épisodes de l'histoire de Joseph, sont faibles, peut-être les moins bonnes de toute cette série déjà assez médiocre en général; mais il a laissé des tableaux à l'huile qui ont un mérite incontestable et marquent sous plusieurs rapports dans l'histoire de l'art allemand.

Schadow s'est même plus distingué dans le professorat dont il fut d'abord chargé à l'académie de Berlin, en 1819, période à laquelle appartiennent la *Bacchanale* du Théâtre de la Comédie de cette ville, les *Madones*, exécutées pour le duc de Weimar et l'évêque d'Ermeland, le Christ peint sur la commande du chanoine d'Anspach, une *Adoration des Mages* (1820), un *Saint Luc*, une autre *Adoration des Mages*, à l'église de la Garnison (*Garnisonskirche*) de Potsdam (1824), etc., ainsi qu'un nombre considérable de portraits pour lesquels il était alors très-recherché.

Nommé directeur de l'académie de Düsseldorf [1], en 1826, il s'y rendit suivi de ses fidèles élèves, J. Hübner, Th. Hildebrandt, C. Sohn et C. Lessing, et la réorganisa avec une grande énergie, mais en y introduisant malheureusement aussi une tendance trop exclusivement religieuse et même confessionnelle, où tout dénotait des vues peu étendues, un parti pris qui tendait à l'intolérance et même à ce fanatisme calme et persévérant du nouveau converti, qui est souvent le plus tenace et le moins tolérant de tous. Malgré cela, l'académie doit beaucoup à l'énergique direction de cet artiste qui, à défaut d'un grand génie et d'une originalité marquée, sut lui donner une impulsion heureuse. Tandis qu'elle n'avait fait que végéter sous Mosler, le lieutenant de Cornélius, dont la nullité jointe à l'insuffisance de l'inspecteur Wintergerst, du peintre Kolbe et du graveur Thelott, les professeurs, ne pouvait manquer de la faire décliner; Schadow, dès qu'il en prit les rênes, y ranima tout, aidé par Charles Sohn et Théodore Hildebrandt, ses disciples, qu'il avait chargés de la direction des classes avec Schirmer, le seul élève de quelque importance de l'époque de la direction de Cornélius, resté à l'académie de Düsseldorf dont les matricules de 1834 accusent déjà 140 jeunes gens qui formaient le double de ceux inscrits avant la venue de Schadow. Celui-ci y avait introduit une

[1] Instituée en 1767 par le palatin de Bavière, Charles-Théodore, prince doué de grandes qualités et porté vers les beaux-arts. Lambert Krahe, directeur de la Galerie des tableaux de Düsseldorf, fondée en 1700 par le palatin Guillaume, dirigea cette académie et eut, après sa mort, en 1790, Pierre-Joseph Langer pour successeur. De 1806 à 1819, elle n'eut point de directeur, mais seulement trois professeurs préposés à l'enseignement du dessin, de l'architecture et de la gravure. Réorganisée en 1819 par Pierre Cornélius, qui ne put commencer son œuvre qu'en 1821, année d'où date réellement la renaissance de l'établissement dont le nouveau directeur était malheureusement absent durant les étés qu'il passait à Munich pour y exécuter les célèbres fresques; il était alors remplacé par Mosler, artiste tout à fait insuffisant.

nouvelle et assez bonne organisation dont il publia les principes en 1828 dans le *Kunstblatt* de Berlin. Son système consistait à diviser les cours en trois catégories très-distinctes. La première était destinée à l'instruction élémentaire, la seconde à l'enseignement de l'anatomie, de l'architecture, de la perspective et des proportions, à celui du dessin de la ronde bosse, aussi bien d'après l'antique que sur le modèle vivant et auquel il avait adjoint l'étude de l'arrangement des draperies ainsi que la copie des têtes devant les tableaux. Dans la troisième classe seulement il permettait aux élèves l'exécution de leurs propres compositions, et encore sous la direction du professeur. Si Schadow s'était d'abord montré aussi impartial envers le paysagiste, le peintre de genre et de nature morte, qu'envers le peintre qui se livrait aux sujets de



CHARITAS, tableau à l'huile au musée Städel, à Francfort-sur-le-Mein.

sa prédilection, il n'avait plus caché, depuis son second voyage à Rome, la préférence marquée et souvent blessante qu'il accorda aux élèves assez dociles pour suivre exclusivement la voie de la peinture sacrée, et cela au grand détriment des autres branches et même de l'avenir de l'académie en général. Si l'on est redevable à Schadow, au Schadow encore jeune et ardent, de l'essor vigoureux donné à cette académie et aussi de la fondation de l'*Association artistique de la Westphalie*, dont l'influence fut très-heureuse pour le développement du goût du pays, on lui doit par contre cette regrettable tendance, sorte d'exclusivisme, que l'académie imposa durant la dernière partie de sa direction, lorsque en vieillissant il eut rétrogradé encore davantage dans sa conception et que son esprit devenu plus sombre se fut aigri par l'opposition qu'il avait lui-même suscitée. Quoique d'un caractère un peu raide et réservé sinon fier, Schadow était peut-être au fond bon et même serviable, car les rapports de maître à élèves furent d'abord excellents. Ne ressentant

alors aucune jalousie des talents nouveaux, il aimait même, soit par orgueil légitime pour le succès de son école, soit par complaisance, à exagérer leur mérite [1]. « Depuis Raphaël et Michel-Ange, rien n'a été fait qui puisse surpasser le *Jérémie*, » l'entendait-on dire à tout venant, en parlant du tableau assez discutable et de faible couleur de Bendemann. Du reste, cette exagération dans l'appréciation des produits des jeunes peintres de Düsseldorf d'alors paraît avoir été contagieuse, puisque Gruppe de Berlin a même écrit dans le *Journal officiel* de 1830, et cela avec un grand sérieux, que « l'école de Schadow, qui jouit de l'admiration exclusive des connaisseurs et qui avait débuté d'un pas si mal assuré, est arrivée à l'état de perfection telle qu'elle s'est révélée à la dernière exposition de 1828, où l'on fut frappé de surprise de la marche rapide par laquelle elle était arrivée à cette *perfection*, » et ainsi de suite dans quatre colonnes. On est aujourd'hui bien plus frappé de surprise d'un pareil jugement que ne l'était ce critique des productions de Düsseldorf de cette période, lesquelles, à juger par les échantillons collectionnés par feu Wagner, à Berlin, n'étaient, pour la plupart, que des œuvres très-faibles et souvent plus que faibles sous le rapport de la technique et de la couleur.

Raczynski s'est laissé entraîner au même genre de louanges exagérées, et sa manière d'alors de parler de cette école est aussi optimiste que le jugement qu'il rend sur le directeur de l'Académie.

« Il n'y a que sept ans, dit le comte, « que Schadow est à la tête de l'Académie de Düsseldorf; il n'y a que quatre ans que ses élèves se sont fait connaître par leurs premiers essais, et déjà cette école est parvenue à une grande hauteur. L'esprit de Schadow est tourné vers la réflexion et il est très-cultivé ; son imagination s'exalte facilement (?) et ses impressions sont profondes; c'est le vrai type de l'Allemand. Généreux (?) et sensible, il peut au premier abord paraître froid ; mais il n'est pas possible de s'y tromper, c'est une habitude de réserve ; peut-être la fierté n'y est elle pas étrangère. Les rapports de Schadow avec ses élèves et de ceux-ci entre eux sont très-intéressants. Le maître leur porte une affection véritable ; il reconnaît leur mérite, n'en ressent nulle jalousie, aime à les vanter, et exprime avec joie l'admiration qu'il éprouve devant leurs ouvrages. Les sentiments des jeunes gens pour leur maître sont en harmonie avec ceux du maître pour ses élèves ; ils reconnaissent tous qu'à l'influence de Schadow est due l'heureuse direction que cette école a suivie ; que son tact exquis est un guide qu'aucun autre ne pourrait remplacer ; qu'à lui seul enfin l'école de Düsseldorf doit tout ce qu'elle est et tout ce qu'elle peut devenir. Plusieurs des élèves de Schadow, appelés à Berlin ou ailleurs par des liens de famille ou par le désir de voler de leurs propres ailes, se sont sentis impérieusement ramenés vers leur maître. Il semble que ces jeunes artistes, ayant connu les bienfaits de l'autorité paternelle et éclairée de Schadow, ne peuvent se plaire qu'au sein de cette société que vivifie son cœur honnête. — Ce qui distingue surtout cette école, c'est que l'envie en est bannie (?), et le plus grand nombre de ses artistes est inaccessible à l'orgueil. Je citerai ici le jugement que l'auteur du feuilleton de la *Gazette d'État* a porté sur cette école en 1830. A Berlin, le blâme systématique est de mise, et l'on s'arrête plus volontiers aux pointes et aux saillies, qu'on ne jouit de ce qui est réellement beau ; cependant Düsseldorf a su vaincre cette froide et pauvre disposition, et l'épigramme a fait place à l'admiration. L'auteur de l'extrait qu'on va lire déclare s'être appliqué à reproduire fidèlement l'opinion publique, etc. » Suit alors la reproduction entière de l'article du journaliste Gruppe sur le directeur et sur son école.

Si l'on envisage la manière artistique propre à Schadow, certes un peu anodine sinon doucereuse et peu

[1] Le caractère de ce peintre offre cependant des taches que l'on est attristé d'y rencontrer, et l'intérêt pécuniaire paraît quelquefois avoir eu chez lui trop de prise. Lorsque le *peintre du cosmos*, le regrettable Édouard Hildebrandt, dont la reputation est européenne depuis les expositions à Paris, Londres, Berlin et Vienne, des aquarelles et tableaux composés durant ses voyages autour du globe, se trouvait au début de sa carrière, où, malheureux et presque mourant de faim, à Berlin, trop misérable pour pouvoir payer des cours, il s'était présenté à deux reprises chez le tout-puissant Schadow, afin de solliciter l'admission gratuite dans son atelier, il obtint pour tout encouragement les refus suivants, rendus plus amers encore par la dureté de la forme : « Allez voir votre mère et rapportez de l'argent. » — « Ces dessins que vous me montrez ne sont pas exécutés par vous; je ne vous accorderai pas la gratuité des cours de l'académie. Si vous n'avez pas de quoi les payer, vous ferez bien de renoncer à l'idée de vous faire peintre. » Si Hildebrandt n'avait pas consigné textuellement cette réponse dans ses mémoires, on aurait de la peine à croire à leur authenticité.

profonde à la fois, on comprend que son enseignement n'était pas fait pour plaire aux fortes individualités et qu'il devait rencontrer de l'opposition chez ces natures impatientes dès qu'il voulait les faire marcher d'après ses données. Cette manière purement abstraite que Schadow s'était efforcé de faire prévaloir à Düsseldorf durant dix années, suscita enfin, en 1836, une révolte ouverte parmi les jeunes peintres portés davantage



MATER DOLOROSA, tableau à l'huile à l'église de Dülmen en Westphalie.

vers le coloris et le naturalisme ; ils réclamèrent aussi, avec la même raison, contre la tendance mystique imposée par ce directeur dont la partialité refusait obstinément une part plus large à la technique et aux sujets mondains. La nouvelle pléiade, coalition d'abord peu nombreuse, s'accrut bientôt tellement que leurs clameurs et les échos de la presse indépendante obligèrent le vieux directeur, distancé déjà pour le

coloris vigoureux et l'empâtement par plusieurs de ses propres élèves, à donner sa démission en 1859, époque où il commença aussi à ressentir les premières atteintes de la cataracte noire dont il fut plus tard opéré avec succès.

Malgré l'organisation un peu circonscrite et l'esprit trop méthodique de ce maître, on l'a vu s'élever quelquefois à une grandeur de composition, plus spécialement cependant dans les sujets religieux, qui charme et prouve que, s'il manquait de hardiesse, il possédait à un haut degré l'intuition et le don du raisonnement abstrait, propre à produire des œuvres où le sentiment objectif remplace ordinairement l'inspiration.

Sans cependant manquer d'imagination et d'idéal, sa fantaisie était subordonnée à son raisonnement qui lui-même était trop *einseitig* (penché d'un seul et même côté), et à force de soumettre son travail à sa propre et incessante critique, il négligeait la technique et manquait parfois l'effet d'ensemble indispensable à toute bonne composition. Ses dernières œuvres consistent dans une trilogie allégorique, représentant le ciel, le purgatoire et l'enfer, où l'intention était de rivaliser avec les Florentins du seizième siècle auxquels il ne put cependant pas atteindre pour ce qui regarde la couleur, mais qu'il a surpassés en sentiment esthétique; on y retrouve les qualités et les défauts habituels d'un peintre chez qui la réflexion affaiblissait souvent la vie réelle et dont la foi paraissait incompatible avec la reproduction fidèle de ce qui sortait du domaine de l'abstrait; il voulait parfois, comme Overbeck, peindre plutôt ce qui n'existait pas que ce qui était palpable. En résumé, les tableaux de Schadow montrent plus de goût que de supériorité d'esprit, plus de critique et de conscience que d'instantanéité et de fantaisie, plus d'élévation de style que de naturel et de vérité; le sentiment y est uniforme, la technique négligée ou appliquée d'après un parti pris, les figures accusent le modèle, mais aussi l'absence de toute trivialité et un goût parfait ; enfin le cercle de ses créations, bien que restreint, montre un dessin châtié et une couleur harmonieuse quoique trop peu nourrie. Il a aussi laissé grand nombre de portraits fort estimés alors; ils accusent les mêmes faiblesses, bien plus flagrantes dans ce genre de peinture que dans des compositions allégoriques et symboliques; le portrait demande la fidélité réelle de la chair et une brosse apte à donner du relief.

Attachant peu de prix à la technique et à l'effet d'un coloris ferme, éloigné par principe du vrai naturalisme, mais supérieur comme critique et directeur, l'histoire lui doit une place plus marquante dans cette dernière catégorie, où il a laissé un nom qui brillera longtemps dans les annales de l'art allemand. Malgré ses nombreux voyages, malgré une vie entièrement remplie d'étude, malgré l'ambition légitime de marquer par du nouveau, Schadow n'a cependant pu offrir que peu sous ce rapport à l'art de son pays, soit pour lui ouvrir une voie nouvelle, soit pour la lui indiquer; sa symbolique exclusivement catholique a été poussée en ce sens bien au delà de celle des peintres religieux spéciaux des autres époques; mais le cercle des conceptions dont il a fait preuve s'est restreint ainsi particulièrement vers la fin de sa carrière. Quant à son exclusivisme, il s'est accusé d'une manière douloureuse dans le refus de ne plus jamais passer le seuil de l'atelier de C. Lessing, depuis que celui-ci avait composé son *Huss;* ce peintre était pourtant un de ses amis et le plus ancien des élèves qui l'avaient suivi de Berlin à Düsseldorf.

La gravure de la première page de cette notice est une reproduction de la *Sainte Vierge* conservée à Weimar, et celle de la page 3, une *Charitas*, conservée au musée Städel à Francfort-sur-le-Mein, ainsi que les *Vierges Folles et Sages*, qui figurent ci-contre, tandis que la *Pietas ou Mater Dolorosa*, de la p. 5, se trouve à l'église de Dülmen, en Westphalie. Tous ces tableaux représentent parfaitement la manière, le sentiment et le goût du maître.

Frédéric-Guillaume Schadow, comme son père et ses frères, très-bien en cour, où le mysticisme ne déplaisait pas alors, était membre de l'Académie de Berlin, de l'Institut de Francfort-sur-le-Mein, et docteur honoraire de l'université de Bonn, chevalier de l'Aigle-Rouge et de plusieurs ordres étrangers et fut même anobli en 1843, distinction qui est souvent accordée en Angleterre et en Allemagne, comme en France sous le premier empire, à des savants et artistes de mérite et qu'il partagea avec Hess, Cornélius et plusieurs autres peintres de son temps. Mort à Düsseldorf en 1862, après avoir fait un second voyage en

Italie dans l'année 1843, il a aussi publié une Nouvelle intitulée : *Le Vasari moderne*, qui parut à Berlin en 1854. Des deux portraits de ce maître dessinés par Hübner, l'un le représente à un âge avancé et d'une manière fort caractéristique. On le voit ici la tête appuyée sur les bras accoudés sur une table et dans l'attitude d'une profonde réflexion, tout en humant la fumée de sa longue pipe allemande. Ce portrait figure en face du titre de la Nouvelle publiée en 1854. On peut admettre qu'il a été exécuté lorsque Schadow avait 65 ans. L'autre, dont la reproduction se trouve à la première page de cette notice, le représente moins âgé de treize années.

Félix Schadow, le plus jeune des fils de Jean-Gottfried Schadow, issu d'un second mariage, était également peintre et occupé, entre 1840 et 1853, dans l'atelier d'Édouard Bendemann, à Dresde, — l'élève de l'Académie de Düsseldorf et de Frédéric-Guillaume Schadow qu'il avait accompagné en 1830 en Italie, et l'auteur



LES VIERGES FOLLES ET LES VIERGES SAGES, tableau à l'huile au musée de Städel à Francfort-sur-le-Mein.

du célèbre *Jérémie pleurant la destruction de Jérusalem* exécuté en 1836, et des *Juifs dans l'exil*. — Quant à Théodore-Gottlieb Schadow, né en 1761 à Berlin, où il est mort en 1831, ainsi qu'Albert-Dietrich Schadow, élève de Schinckel, tous les deux architectes, ils ont probablement appartenu à cette même famille, à juger par les emplois et les honneurs dont ils étaient comblés. Le premier figurait comme inspecteur des théâtres, conseiller d'architecture, membre des Académies de Berlin et de Saint-Pétersbourg ; le second, qui a construit l'église de Nicolskoy, à Potsdam, ainsi que la villa de la princesse de Liegnitz, avait été nommé conseiller supérieur de l'architecture, directeur de la Commission des architectes des châteaux royaux et membre des Académies de Berlin et de Saint-Pétersbourg.

AUGUSTE DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

FRESQUES.

A Rome. — A la villa Bartholdi. — *Deux Épisodes de la vie de Joseph.*

A Anspach. — *Le Christ.*

TABLEAUX A L'HUILE.

A Berlin. — A l'église du Werder. — *Les quatre Évangélistes.*

Au théatre de la Comédie. — *Une Bacchante.*

Propriété de M. F. de Humboldt. — *Une Reine des cieux.*

A Coblentz. — A l'église des sœurs de charité. — *Regina Koch.*

A Dülmen en Westphalie. — A l'église. — *Une Pieta.* (V. la reproduction à la p. 5.)

A Düsseldorf. — A la salle des assises du Palais de Justice. — *Le Paradis, le Purgatoire et l'Enfer.*

A Francfort-sur-le-Mein. — Au musée Städel. — *Charitas* (V. la gravure, p. 3) *et Vanitas. Les Vierges folles et les Vierges sages* (V. la gravure, p. 7).

A Weimar. — *Une Madone* (V. la reproduction à la p. 1).

A Hanovre. — A l'église du marché. — *Le Christ dans le jardin des Oliviers.*

A Potsdam. — A l'église de la Garnison. — *Une Adoration des Mages* (1824).

A Schulpforte. — Tableau d'autel. — *Le Vol de la Poésie.*

En Angleterre. — Propriété de l'évêque d'Ermeland. — *Une Madone.*

Localités inconnues. — *L'Évangéliste Luc.*

Le Christ à Emmaüs.

Une Sainte Famille, propriété du roi Louis de Bavière.

Une Romaine, propriété du roi Louis de Bavière.

Le Christ sur le chemin d'Emmaüs.

Une Adoration des Mages (1820).

Grand nombre de portraits.

DESSINS DU MAITRE.

L'Amour et Psyché de Glein, 41 dessins originaux.

EAUX-FORTES DU MAITRE.

Plusieurs planches pour les *Lieder*, etc.

GRAVURES

exécutées d'après les compositions de Schadow.

Mater dolorosa (V. la reproduction à la p. 1), gravé sur cuivre par Hoffmann, d'après le tableau de l'église de Dülmen et une réduction, chez Schülgen, à Paris.

Les Vierges folles et les Vierges sages, gravé sur cuivre en 1836 par Keller, d'après le tableau au musée Städel à Francfort-sur-le-Mein, et exécuté chez Schülgen, à Düsseldorf (V. la reproduction à la p. 7).

Le Christ à Emmaüs, gravé par Slader, à Londres, pour l'ouvrage de Raczynski.

LITHOGRAPHIES

exécutées d'après les compositions du maître.

Saint Jean, lithographié par Dircks.

Vision d'un peintre, publié en 1848 à Düsseldorf.

Dans l'album des artistes de Düsseldorf, plusieurs planches.

PHOTOGRAPHIES D'APRÈS LES TABLEAUX DE SCHADOW.

La Sainte Vierge (V. la première page de la présente notice, et *Charitas* à la p. 3).

PORTRAITS DU MAITRE

exécutés par Hubner.

Tête penchée en avant (V. le dessin à la première page de la présente notice). Dessiné à Rome en 1831, gravé à Düsseldorf en 1834.

Tête appuyée et fumant la pipe, qui orne la Nouvelle *le Moderne Vasari*, publié en 1854.

W Schadow. W.

Corbeil. — Typ. et stér. de Crété fils



École Allemande. *Sujets Religieux, Fresques.*

JEAN-FRÉDÉRIC OVERBECK

NÉ EN 1789. — MORT EN 1869.



Quand Rosenthal, historiographe des prosélytes du dix-neuvième siècle et panégyriste du peintre qui nous occupe ici, dit dans l'introduction à ses *Convertiten Bilder* (Schaffhouse, 1865), « que ce n'est pas seulement parmi les protestants que sont enracinés ces regrettables préjugés contre tout changement de religion supposé par eux toujours accompagné d'arrière-pensées ; que ces préjugés ont fini par trouver des adhérents même parmi les catholiques où ils sont la cause de la froideur et de la méfiance témoignées souvent de ce côté aussi aux convertis que leurs anciens coreligionnaires repoussent avec mépris, » il ne peut parler que de l'opinion répandue, dans les deux camps, sur les conversions de certaines gens, car il y a certes des exceptions où l'on ne peut refuser de continuer son estime à ces âmes vraiment honnêtes, que leurs dispositions particulières ont fait tomber dans une espèce de mysticisme somnambule qui facilite toujours le travail du convertisseur. Chez eux, tout subit l'influence de l'esprit vacillant qui saisit le premier appui nouveau qu'on lui montre

entouré d'une autre auréole; l'homme se persuade facilement d'avoir trouvé un soutien plus fort quand, au fond, il n'a fait qu'en changer la forme extérieure!

Jean-Frédéric Overbeck était un de ces êtres pliants chez qui le charme et la recherche de l'inconnu joints à une disposition mystico-poétique, une instruction riche mais mal assise et avant tout un esprit porté à l'isolement, devaient donner facilement prise au zèle ardent du cardinal Ostini, ecclésiatique aimable, habile et très-propre, par la tournure de son esprit, à plaire à la nature rêveuse des Allemands.

Overbeck en se convertissant à Rome au catholicisme, sans tenir compte du mal profond qu'il devait faire à son vieux père, protestant orthodoxe, entraîna à sa suite les deux Veit, parents de Mendelsohn-Bartholdy, les frères Schadow, Carl Vogel (de Dresde), Roden, Müller (de Cassel), Eggers, le graveur Ruschwegh et quelques autres attirés dans son orbite, parmi lesquels plusieurs cependant, loin de partager la sincérité de l'illuminé de Lubeck, changèrent de religion comme on troque un habit neuf, mieux approprié à la réussite, contre un vieux. C'est à cette époque que le savant J. Schlegel abjura également le schisme, et que Schnorr, Thorwaldsen, Wach, Begasse, les Riepenhausen, artistes protestants et catholiques libéraux, se séparèrent d'Overbeck et de son entourage, pour former un cercle à part, puisque les rapports des convertis entre eux avaient pris le caractère d'une association par trop monacale à laquelle de fort belles dames s'étaient jointes, sans que les mauvaises langues pussent y trouver le moindre sujet de scandale; ces jeunes artistes sous la direction morale de l'austère Overbeck n'entendaient étudier, et *peindre* même, que l'*esprit*, l'esprit seul!

Né à Lubeck en 1789, il était fils d'un poète — bourgmestre de cette ville [1], — de Chrétien-Adolphe Overbeck, — mort en 1821. — Le caractère doux, bon, rêveur, de l'adolescent, porté fortement vers la poésie de l'art, paraît avoir eu à souffrir des dispositions de son entourage dont les idées plus terre à terre ne pouvaient s'harmoniser avec ses aspirations et ses désirs vagues, images encore confuses et insaisissables, qui lui remplissaient déjà l'âme avant qu'il eût encore pris aucune décision sur sa carrière. Une lettre écrite en 1805, à Auguste Kestner, par ce jeune « *Künsten und Wissenschaften Beflissenen* » (Adonné aux arts et aux sciences), comme il l'a signée, âgé à peine de seize ans, et une autre, datée de 1810, montrent sa nature d'élite si remplie d'illusions généreuses. « L'heureux temps, » y dit-il, « où j'ai fait votre connaissance à Lubeck, m'est toujours resté présent à l'esprit, et je me rappelle encore parfaitement aujourd'hui, comme si c'était hier, les timides observations que j'osais vous exposer sur mes sentiments artistiques, lorsqu'en nous promenant, vers le coucher du soleil, sous les frais feuillages du Meder, vous me disiez des paroles sur la peinture et sur la poésie que je n'avais encore entendues sortir d'aucune bouche et qui me paraissaient descendre du ciel pour faire résonner leurs échos dans mon âme! Quoique élevé au milieu d'une famille et d'amis bons et sensibles au beau, il m'avait manqué jusque-là des hommes aptes à comprendre le véritable, le grand art, hommes que l'on aurait cherchés en vain à Lubeck. J'étais cependant déjà si plein de cet art merveilleux que ma fantaisie n'était hantée que d'images de madones et de christs, cultivées et embellies avec amour dans mon intérieur, puisque leur reflet ne se trouvait nulle part dans le monde réel, etc. » On s'est trompé sur son compte en voulant attribuer au célèbre tableau de Memmeling, conservé à Lubeck, la direction qu'Overbeck avait donnée à son talent pour l'imitation des œuvres du moyen âge. Cette tendance s'est déclarée chez lui plus tard. Plein de rêves mystiques, il devait inévitablement entrer dans cette voie, dès qu'il se sentit vraiment peintre. Aussi n'y a-t-il rien de surprenant que le système de Raphaël Mengs patronné par son premier professeur, un nommé Péraux, ne lui plût guère et qu'il s'en plaigne en l'appelant mesquin; il exprime à cette occasion le désir de « dessiner de grandes choses d'après des modèles en plâtre, afin de se faire la main pour des compositions importantes. » La tendance exclusivement chrétienne et l'imitation de l'ancienne École allemande, d'où dérivent même les Giotto et les Fiesole, dont le génie a de la conformité avec celui d'Overbeck, ne se firent jour chez le jeune peintre qu'à Vienne, puisqu'il avait

[1] Président supérieur, syndic du chapitre de la cathédrale, etc...

copié jusque-là un nombre considérable de dessins publiés par les frères Riepenhausen d'après les maitres italiens les plus en vogue. On a aussi cru voir dans le court séjour d'Asmus Carstens, le peintre rénovateur (V. ma biographie de Cornélius), à la maison d'Overbeck à Lubeck, une des causes principales du choix de la carrière artistique dont la route devait être parcourue par le jeune homme avec tant d'ardeur, et qui lui fit quitter déjà la maison paternelle en 1806, pour aller étudier à l'académie



LE PORTEMENT DE CROIX; TABLEAU A L'HUILE A LA GALERIE DE DRESDE.

de Vienne, à l'époque où cette école était dans un état déplorable et très-inférieur à celle de Dresde, qui guidait alors le mouvement artistique allemand.

« Je me suis arraché du sein de ma famille et de tout ce qui m'est cher ici pour me rendre à Vienne et plus tard en Italie où l'art m'attire si puissamment, cette bien-aimée[1], qui m'a fait quitter parents et patrie. » écrit-il à son départ à Charlotte Kestner à Hanovre. En allant dans la capitale autrichienne, il devait se préparer de nouvelles désillusions, mais échapper par contre à un écueil qu'il avait rencontré à Dresde, — l'influence

[1] L'art, « *Die Kunst* », est féminin en allemand.

absorbante de l'ultra-romantisme qui ne voulait plus entendre parler des éléments plastiques; école pour laquelle la forme ne devait transpirer qu'à travers un clair-obscur vague et laisser à l'imagination le champ libre pour se créer un monde à part. Puérilité qui peut figurer comme pendant à celle d'une classe tout opposée de peintres de nos jours qui, incapables de définir une pensée ni de finir une toile, demandent sérieusement « qu'on lise entre les lignes. » C'était du reste la réaction inévitable contre la tendance d'un classique presque déifié par Winckelmann et Lessing, et appliqué alors plus ou moins directement par Carstens, Thorwaldsen et Schinkel. A Vienne, où la direction de Füger avait assujetti l'enseignement académique à la copie servile et à des prescriptions d'un art de pure convention, le peintre de Lubeck et un certain nombre de jeunes artistes de la même trempe s'insurgèrent, comme jadis Carstens et Cornélius à Düsseldorf, contre la routine, ce qui, en 1810, leur attira l'expulsion de l'Académie. Vogel (de Zurich), Franz Pforr (de Francfort), Overbeck et quelques autres en furent renvoyés, puisqu'ils : « s'exerçaient à étudier les modèles et tiraient des exemples de la nature d'une manière opposée à celle qu'indiquaient leurs maîtres. » Ce dernier, en parlant de son séjour à Vienne, dit simplement, « qu'il y a étudié beaucoup la Bible dans laquelle il choisissait ses sujets, » mais il a aussi exprimé dans la lettre déjà citée tout ce que ce régime académique lui faisait souffrir : « Épargnez-moi de vous dépeindre en détail comment se sont passées les deux années de mon séjour à Vienne, où j'ai végété parmi des êtres qu'il m'a été impossible d'aimer ni d'estimer et quel homme vulgaire aurait fait de moi cette Académie aux tendances d'école primaire; comment tout sentiment noble, toute pensée meilleure y était bannie et comme j'étais presque arrivé à être perdu pour l'art et pour l'humanité, si le bonheur n'avait pas voulu qu'un noble ami se fût révélé à temps pour ranimer l'étincelle mourante et me rendre à moi-même. » Le sauveur dont il parle, c'était Franz Pforr qui jusqu'à sa mort prématurée, en 1812, resta intimement lié avec le jeune enthousiaste, dont il partagea entièrement la manière de voir et de penser; eux et Joseph Wintergerst y formèrent un pacte d'amitié basé sur la conformité de sentiments et de conception artistique, qui ne cessa qu'avec leur vie. C'est de ce dernier qu'Overbeck a dit, probablement aveuglé par l'amitié, que : « ce puissant sera un jour, si la fortune ne lui est pas contraire, le Michel-Ange allemand. De tristes circonstances avaient tenu enchaîné son immense talent qui embrasse tout maintenant de sa flamme et fait des progrès tellement géants qu'ils épouvantent. Lorsque nous avons fait sa connaissance, il était ce qu'il peut y avoir de plus commençant et au bout de deux ans à peine, il peignit une *Pandore visitant Prométhée*, de proportions colossales, qui est un chef-d'œuvre. » Je n'ai jamais rien vu de ce peintre, mais on m'a parlé de deux dessins, dont un à la plume composé pour la *Messiade* de Klopstock, qui ont jadis fait partie de la collection Endris; ils paraissaient justifier, sous quelques rapports, l'enthousiasme si chaleureusement exprimé. Partis pour Rome, les jeunes peintres auxquels se joignirent Sutter, Hottinger et quelques autres, établirent leurs ateliers dans le monastère presque abandonné de San-Isidoro, où ils travaillèrent de 1810 à 1820 et abjurèrent presque tous la foi de leurs pères, à l'époque où Pie VII retourna à Rome de sa captivité et où l'Empire venait de s'écrouler. On leur donna bientôt le nom de *Nazaréens*, autant par rapport à leur tendance exclusivement religieuse qu'à cause de leurs longues chevelures pendantes et divisées par une raie au milieu, en imitation de la coiffure attribuée au Christ. D'autres les nommèrent les *peintres des âmes*, en visant la déclaration de foi artistique d'Eberhard Wachter, un des plus illuminés de ce parti, aussi nommé *préraphaéliste*, qu'une coterie à tendances morbides de l'École anglaise de nos jours a cherché à ressusciter. Cette dernière qualification donnée aux artistes de San-Isidoro, leur provenait de ce qu'ils cherchaient uniquement leurs modèles dans les œuvres des peintres qui ont précédé l'époque de Raphaël, chez les Giotto jusqu'à Fra Angelico de Fiesole, car ils ignoraient alors presque encore complétement les œuvres des anciennes Écoles allemandes, et particulièrement celles de l'École de Cologne, la mère de la peinture chrétienne. Les premiers ouvrages d'Overbeck montrent cependant aussi des traces de l'influence de quelques maîtres italiens réalistes, tels que Carpaccio et Benozzo Gozzoli des Écoles vénitienne et florentine, que la conception entièrement spiritualiste des compositions postérieures devait

dorénavant tenir éloignées. Les principes des Nazaréens étaient ceux-ci : « L'art est le véritable art chrétien ; il ne peut s'inspirer que de la religion chrétienne qui est au-dessus de tous les changements de l'opinion et de la mode. Le christianisme c'est le catholicisme ; or, l'art doit être exclusivement catholique. La séparation de l'effet religieux immédiat de l'œuvre d'art doit être tranchante de la forme de son apparition (?). L'art est l'amour religieux ou la religion aimée. La signification symbolique et l'indication



LA MISE AU TOMBEAU DU CHRIST; TABLEAU A L'HUILE A L'ÉGLISE DE SAINTE-MARIE DE LUBECK.

des mystères divins doivent être le seul but de l'art ; le reste, seulement le moyen, la lettre et l'agent. Tout tableau vraiment digne de ce nom ne peut être qu'un hiéroglyphe, une allégorie divine. » On croit rêver en lisant ces divagations sur l'art plastique, art qui cesse dès que l'on veut faire abstraction de la nature et des corps. Si Schlegel recommande : « de suivre avant tout servilement les plus anciens peintres et cela aussi longtemps que le seul vrai et le vrai naïf soit devenu une autre nature pour l'œil et l'esprit, » il est autant en erreur qu'Overbeck, car il recommande simplement un procédé qui conduirait l'art à la négation de lui-même ; en s'immobilisant, celui-ci tournerait au procédé mécanique et l'artiste à la machine.

Si le génie allemand a vu avec raison, dans le Christ, même au point de vue philosophique et simplement humanitaire, la personnification de la charité et de toutes les autres vertus humaines ; si le peintre

religieux allemand est convaincu que l'idéal de l'homme-Dieu qui a rejeté l'esclavage, ne peut pas être représenté, comme l'ont admis les Italiens et leurs émules, sous les formes d'un beau corps d'homme copié d'après le modèle, il ne s'ensuit pas pour cela que l'exécution de la figure idéale ne doit pas contenir des parties réalistes ; l'art destiné à plaire aux sens ne doit pas se perdre entièrement dans l'abstrait. La difficulté, on doit le reconnaître, est extrême dans l'exécution de conceptions aussi délicates, car la grandeur en dépasse de loin tout ce que la peinture réaliste peut offrir ; il est bien plus difficile de rendre le reflet des sentiments de l'âme que les sensations d'un moment donné, c'est-à-dire de la passion, même copiée le plus fidèlement possible. Heureusement que l'École allemande moderne, tout en raisonnant souvent comme Overbeck, a su éviter l'écueil comme ce maître lui-même, dont les tableaux ne sont pas seulement de pâles reflets de la lumière de l'âme, quoi qu'il en ait dit.

Cornélius, qui était arrivé à Rome dans l'automne de 1811, devait augmenter le nombre des fidèles de San-Isidoro (où tous les artistes faisaient cuisine et réfectoire en commun) ; cependant sans y établir son atelier, ni soutenir, en sa qualité de peintre révolutionnaire, pris au sens gréco-germanique, la manifestation de la tendance ultra-chrétienne. Quoiqu'il soit resté lié jusqu'à sa mort avec Overbeck, il ne partageait que fort peu la manière de voir de celui-ci, et chose importante à constater, né catholique et appartenant à une famille des plus orthodoxes, il représentait parmi ces *purs* l'élément protestant, comme Thorwaldsen et Koch l'élément classique dont la voie, frayée par Asmus Carstens, ne devait être parcourue par Cornélius qu'après l'achèvement de ses *Niebelungen* et de son *Faust*. L'amitié à toute épreuve entre ces deux grands artistes, l'un champion de la foi la plus humble et la plus aveugle, l'autre représentant de l'indifférence religieuse, en se consolidant davantage tous les ans, malgré leurs divergences d'opinion, a eu les plus heureux résultats pour l'art allemand.

« L'*Evangile* de cet art », selon les paroles prophétiques prononcées en 1818, par le roi Louis de Bavière, a été répandu dans tous les pays par ce « *saint Jean* » (Overbeck) et ce « *saint Paul* » (Cornélius) qui ont laissé tous les deux des œuvres sans précédent.

Si dans la théorie des ultra-classiques de l'école de Winckelmann, le nouvel idéal de la forme et de la conception des Écoles chrétiennes était envisagé comme une hérésie, puisqu'il participait autant aux impressions produites par l'âme au moral qu'à celles produites par les sens, et si le christianisme même en général et le protestantisme en particulier étaient déclarés par les *purs* tout à fait incompatibles avec l'art plastique, les Nazaréens ne se montraient pas moins exclusifs en tranchant de leur point de vue aussi faux quoique entièrement opposé à celui des Winckelmaniens. Le chef et son école ne voulaient plus reconnaître à l'art une autre mission légitime que celle de l'instruction religieuse ; selon eux, il devait éloigner avec soin tout ce qui pouvait attirer l'esprit vers les relations mondaines. Overbeck s'opposait même à envoyer ses tableaux dans les Expositions publiques composées aussi de peintures de genre, d'histoire et de paysages. « Des tableaux religieux, » dit-il à cette occasion, « ne me paraissent pas du tout propres à être vus parmi le pêle-mêle bariolé de ces rassemblements de toiles. Il est inévitable qu'on les soumette à une fausse mesure, c'est-à-dire qu'on les juge d'après le plus ou moins de perfection technique. Des compositions d'un ordre supérieur y seront le plus souvent éclipsées par des productions du petit art. Du reste, l'âme pieuse ne peut se recueillir et rentrer en elle-même dans ces tohu-bohu d'une foire aux peintures. » On voit le peu de cas que le maître affichait pour « la perfection technique » dont il possédait cependant le secret et sans laquelle il ne peut pas exister de bon tableau pris dans le véritable sens du mot ; la plus magnifique composition, par rapport à l'idée et au dessin, ne sera jamais qu'une belle esquisse si la *peinture* fait défaut. N'est-on pas en droit de se demander si le mépris affiché pour le technique par ces grands maîtres de la fresque et du dessin n'est pas fondé sur une fausse modestie, sinon sur l'amour du paradoxe. En effet, en se conformant aux doctrines formulées, Overbeck n'aurait pu produire que des tableaux incomplets au point de vue de l'exécution et privés même de l'animation nécessaire qui seule peut faire vivre la toile. Ses tableaux, sans montrer une brosse hardie, offrent cependant les mêmes qualités que ceux du Fiesole. Le mysticisme avait fini par lui fausser tellement le jugement qu'en parlant de son

Ensevelissement du Christ exécuté à Lubeck juste à l'époque où il y avait perdu en même temps son père et son frère, il était capable d'écrire l'hérésie que voici : « Comme cette composition a été peinte en versant des larmes, je désire seulement faire couler des larmes par ce tableau. C'est cela que j'ai eu en vue plutôt que la *soi-disant perfection artistique, parce que tout art qui veut être plus qu'un simple moyen paraît frivole et, dans ce cas-là, même criminel.* » Quand on lit ces lignes, on serait porté à croire qu'Overbeck était d'une organisation tout à fait impropre à comprendre l'art de la peinture qu'il a pourtant doté de compositions hors ligne, chefs-d'œuvre de sentiment esthétique. Aucun peintre n'a su rendre comme lui la béatitude, la paix de l'âme et le calme chrétien du juste, répandus sur ses créations, un peu uniformes, par la réverbération d'une conscience pure de toute tache, par une foi aussi naïve et aussi



JÉSUS FAISANT VENIR LES ENFANTS A LUI. (Carton.)

sincère que celle d'un enfant, et qui, même là où il y a drame, offrent des caractères vraiment idylliques et calment les sens. Dans le texte explicatif pour la série d'aquarelles, intitulées *les Sept Sacrements*, Overbeck s'est exprimé d'une manière aussi exclusive sur la tendance de son talent et de ses goûts.

« L'art, y dit-il, est pour moi ce qu'était à David la harpe ; il me sert à exprimer en tout temps des psaumes à la louange du Seigneur. Ces *Sacrements* sont les mélodies des sept psaumes que j'ai tirées des cordes de mon instrument. Si moi, le dernier de ses serviteurs, j'ai pu trouver grâce aux yeux du Seigneur en chantant sa charité et sa vérité, telles qu'il les a affirmées en tout temps sur la terre dans son Église, alors seulement je le prie de bénir mon humble chant, pour qu'il éclate comme des voix de l'orgue pour éveiller, échauffer et animer grand nombre de cœurs de mes frères, ainsi que pour disperser chez ceux qui se trouvent hors de la sainte Église, les préjugés, pour rectifier leur jugement sur nos doctrines et pour leur

montrer toute l'élévation, tout le charme et toute la beauté de cette Église destinée à annoncer sur la terre le royaume des cieux, car à Dieu seul sont dues nos louanges d'éternité en éternité ! » C'est surtout dans le dessin qu'il s'est montré parfait. Étant opposé aux effets recherchés, aux empâtements et à la vigueur du coloris, n'employant pour animer les chairs que la palette dorée et douce du Fiesole, il n'a jamais pu réussir à donner à ses personnages une couleur vigoureuse ; tout y est animé du souffle purement spiritualiste et l'ensemble enveloppé d'un somnambulisme ascétique qui fait rêver. Il paraît vraiment s'être imposé la tâche d'exclure de ses compositions la moindre parcelle de réalisme ; il a écrit littéralement que : « dans son opinion, le talent et même le génie à tendance naturaliste, seront toujours plus nuisibles que favorables à la perfection de l'art. » Dans un autre passage, il avoue cependant que : « la conception d'une vie forte qui demande le coloris de la carnation n'est pas à sa disposition, » mais il ajoute aussi : « ni dans son intention. » Ses cartons et ses dessins sont donc ce qu'il a fait de mieux ; ses compositions exécutées à l'huile, au lieu de gagner, perdent quelquefois de leur valeur et charment moins le spectateur non prévenu.

Overbeck a plutôt dessiné des pensées et des sentiments que des corps ; sa subjectivité était isolée mais vraie, et la sensibilité extraordinaire de son âme remplaçait la passion dans ces œuvres qui, à cause d'une tendance aussi étrange et toute personnelle de l'artiste, sont ordinairement uniformes, molles et peu saisissantes à première vue. On remarque cette même uniformité dans les costumes et une absence de la couleur locale mentionnée plus loin, là où je parle des gravures reproduites dans cette notice. Presque toutes les femmes rappellent les Marguerites allemandes dont elles ont les coiffures et les robes simples et modestes. Les types varient peu ; ce sont presque toujours des types germaniques, et si les Christs offrent quelquefois de grandes et belles conceptions, il y en a d'autres où les têtes laissent à désirer et montrent trop de variété dans les portraits dont presque pas un seul ne ressemble à l'autre.

« Overbeck ne peut peindre que des anges, et moi je peins des diables, » dit un jour Cornélius avec beaucoup de raison ; Overbeck n'a, en effet, su peindre que des figures angéliques. Quant au reproche que quelques critiques ont voulu faire au maître de Lubeck d'avoir voulu imiter servilement le moyen âge, il n'est fondé en rien ; s'il a saisi l'esprit de ces époques de foi et d'ascétisme, il n'en a d'aucune manière copié les formes, il ne s'est même pas inspiré des conceptions de ses devanciers ; ses compositions sont originales et bien à lui, à lui seul ! Dans l'exécution des fresques, il a montré les mêmes défauts et le même parti pris pour le technique que dans ses tableaux à l'huile ; grand dans la simplicité, puissant dans la conception, charmant par le calme et l'ensemble du jet, correct dans le dessin, il a toujours affecté la peinture douce, le lissé, le fini et un coloris mitigé. A l'exception de quelques épisodes tirés du Tasse, d'une *Lady Macbeth* inspirée par Shakespeare, et d'un seul dessin, l'*Expédition d'Alexandre* d'après les sculptures de Thorwaldsen, au Quirinal, exécuté pour la gravure d'Amsler, Overbeck n'a dessiné ni peint que des sujets religieux qu'il traitait de préférence, autant peut-être par uniformité d'esprit (*Einseitigkeit*) que par conviction. Comme il travaillait avec humilité, l'exécution des sujets de la foi lui paraissait l'accomplissement d'un sacerdoce, et, même dans ces sujets, il n'a jamais montré le vice. Aussi est-il parmi tous les peintres l'enfant le plus chéri de l'Église dont les ministres le considèrent comme un saint, au point que Werner pouvait déjà écrire en 1814 au prince primat de Dalberg que le « *séraphin* Overbeck serait certes un jour canonisé. »

Quant aux fresques que ce maître a exécutées, nommons d'abord celles de la Casa Bartholdy (V. la biographie de Cornélius) ; il y a peint deux compositions : *Joseph vendu par ses frères* et les *Années stériles* du *rêve de Pharaon*. Dans la Villa Massimi, lui, Führich (né à Berlin en 1800), Schnorr, Koch et Veit ont orné plafonds et parois de sujets tirés du Tasse, d'Arioste et du Dante ; sur les onze qui décorent le plafond, dans la salle du Tasse, huit pris dans la *Jérusalem délivrée*, etc., sont d'Overbeck. Ceux-ci avec le décor du cabinet au Vatican où Pie VII fut arrêté et la *Légende des roses*, mieux nommée la *Vision de saint François*, composent tout ce qu'il a laissé dans ce genre de peinture. L'*Indulgence de saint François* couvre une des parois extérieures de l'église de Sainte-Marie des Anges entre

Foligno et Pérouse ; on y voit le Christ sur des nuages, entouré d'anges, accorder à sa sainte mère la remise des péchés de tous les hommes qui l'ont implorée. La vierge et le saint sont agenouillés avec d'autres religieux devant un autel ; des roses tombent du ciel pour faire comprendre que les prières sont exaucées.

Le premier grand tableau qu'Overbeck a exécuté à l'huile, commencé à Vienne, terminé à Rome, et auquel il a travaillé dix ans, l'*Entrée du Christ à Jérusalem*, peint pour la communion de M. de Rumohr, se trouve



LE CHRIST DANS LE TEMPLE PARMI LES SCRIBES.
(Carton de la collection LINDER, à Bâle, sujet que le maître a aussi exécuté à l'huile.)

dans la principale église de Lubeck à laquelle cet amateur l'a donné[1] ; c'est une composition fort simple comme conception, mais animée de beaucoup de figures, qui fait pendant, dans l'église de Sainte-Marie de cette ville, à la *Mise au tombeau*. Son œuvre la plus importante en tableaux est cependant l'*Art chrétien*, aussi nommé le *Triomphe de la religion*, conservé au musée Städel à Francfort-sur-le-Mein. Le maître

[1] Quoique ce tableau eût été déjà payé à l'artiste par Rumohr, la ville a eu la générosité d'allouer à Overbeck une seconde fois 800 scudi.

a placé dans ce tableau les époques au rebours, manière qui caractérise parfaitement sa conception dans laquelle le premier art chrétien primait celui de toutes les époques. Les périodes les plus éloignées y sont ainsi transportées au premier plan, et les plus récentes dans le fond. La partie supérieure de la vaste composition montre le ciel des chrétiens ouvert, tandis que l'on voit dans les parties inférieures leur art surgir et se développer par l'influence céleste. A droite, l'architecture est représentée par un groupe dont la figure dominante, celle d'un architecte allemand, montre à ses élèves le plan d'une basilique; on reconnaît aussi parmi ces « maçons », Erwin de Steinbach, un des célèbres maîtres de l'architecture ogivale, qui a construit la cathédrale de Strasbourg. A gauche, le groupe des sculpteurs allemands est réuni autour de Nicolas Pisano. Cette conception étrange d'un artiste instruit et qui veut tout faire découler de l'art chrétien est choquante et montre peu de connaissance d'une histoire artistique étudiée sur les monuments et non pas dans les ouvrages des compilateurs. La basilique religieuse *latine* et la *byzantine*, dont la première n'est qu'une modification de la basilique civile romaine, appartiennent entièrement à l'art païen, tandis que l'origine de l'architecture chrétienne ne peut être recherchée que dans le roman-rhénan à haute voûte d'où est parti le style ogival, le seul vraiment chrétien et original. Quant à Nicolas Pisano, au lieu d'être le promoteur de la sculpture allemande, il en a été simplement l'imitateur, et encore cet artiste n'en a-t-il pu saisir que le côté matériel (V. l'introduction à l'École allemande). Overbeck ne se montre pas mieux inspiré, quand il représente le naturalisme dans l'art plastique par la figure de Peter Vischer, le célèbre sculpteur-fondeur de Nuremberg, l'auteur du tabernacle à l'église de Saint-Sebald; — et le mysticisme dans la sculpture, par Lucca della Robbia dont les œuvres accusent au contraire une étude approfondie de la nature et du modèle vivant. Si les sujets laissés par ce maître, soit en marbre, soit en terre cuite, sont presque tous religieux, ils ne sont pas moins réalistes sous le rapport de l'exécution. Les écoles toscane et romaine figurent sous les traits du Dante, de Michel-Ange, de Signorelli, de Raphaël, de Masaccio, de Ghirlandajo et du Pérugin; on voit aussi Francia, Fra Bartolomeo, Giotto, Cïone, Simon Fiesole, et après ceux-ci seulement Van Eyck, Memmeling, Lucas de Leyde, Durer, Schongauer et Schorel, pour toute l'école chrétienne dont les représentants ont été encore, par le manque de connaissances de l'histoire de la peinture, entremêlés avec les successeurs des Byzantins. De l'école colonaise, rien! Au milieu de la composition, l'artiste a placé la Vierge avec l'enfant Jésus qui bénit le monde, et c'est cette première qui, en écrivant le *Magnificat*, doit représenter la poésie chrétienne comme David la musique, saint Jean l'architecture, et chose surprenante, Salomon la sculpture par sa *Mer d'airain*, cette fontaine en bronze qui était pourtant l'œuvre d'artistes phéniciens : en outre les saints de l'Ancien et du Nouveau Testament, Moïse et Aaron avec l'arche de l'alliance, Noé avec la colombe et sous le symbole de la vigne, Jacob, ainsi qu'Adam et Ève. Le Nouveau Testament est représenté par les évangélistes, les apôtres, les diacres, les Pères de l'Église, les martyrs et autres, les fondateurs des ordres monastiques et sainte Hélène avec la couronne du Christ. C'est une composition immense qui a valu à l'auteur la croix de Saint-Michel de Bavière, et des articles sans fin dans les publications périodiques religieuses. On l'a voulu comparer à la *Disputa* de Raphaël; mais si la conception grandiose et la composition d'un dessin correct et pur peuvent autoriser une telle comparaison, l'exécution de la peinture est plus éloignée de le permettre; les tons dorés du maître de Lubeck ne valent certes pas le coloris du grand artiste d'Urbin. Chose assez étrange! vraiment peintre lui-même et ne pouvant avoir du mépris pour la couleur, Overbeck a toujours combattu le coloris des naturalistes; on doit penser qu'il avait conscience de la trop grande douceur de sa palette, et qu'il feignait de ne pas priser ce qu'il ne pouvait atteindre. Il affectait aussi de dédaigner le portrait; pourquoi alors a-t-il tant peint à Rome d'après nature? Malgré cette faiblesse, il doit être rangé parmi les grands maîtres, car même ses tableaux à l'huile, si placides, se gravent dans la mémoire et sont émouvants quelquefois par leur sérénité; l'absence de la passion et peut-être de la vie réelle y est toujours compensée par l'élévation du sentiment et par le style. Son aptitude à rendre l'expression de la béatitude, à exprimer le dévouement pieux, l'abnégation, la pureté du cœur, l'amour divin pour les créatures et l'amour envers Dieu et le Christ, font souvent oublier le manque de mouvement et le trop grand calme.

Son dessin est toujours pur, noble, précis et plein d'ampleur, mais il n'a jamais pu rendre le tragique, puisque la douleur navrante même de ses personnages est mitigée par la résignation et par la



LA VOCATION DES APÔTRES SAINT JEAN ET SAINT JACQUES.

foi. Son coloris est si tendre qu'il est idéal comme sa conception. Ses paysages sont ceux de l'âge d'or ; le loup y peut jouer avec la brebis ; ils représentent des idylles de la nature appropriées aux églogues de Virgile : l'effet n'y est point recherché, rien d'inattendu, pas de contrastes, tout y découle avec le

calme d'un fleuve limpide, dont pas le moindre zéphir ne trouble la surface, et qui traverse lentement des prairies où pas un obstacle ne vient rider la nappe lisse de ses eaux! Si ce peintre religieux sait charmer le cœur et inspirer la foi, il ne sait ni créer des illusions ni stimuler fortement des sensations. Quant au technique, répétons-le, pas d'empâtements, beaucoup de glacis, un travail savant, consciencieux, mais privé de vives étincelles. Son habileté comme dessinateur était telle qu'il pouvait esquisser et terminer une grande composition uniquement à la plume, sans avoir besoin d'effacer un seul trait donné à faux! Ce grand artiste était aussi un homme aimable et respecté de tous ceux qui l'approchaient. Doué d'un cœur d'enfant, d'une modestie sans bornes, d'une foi sans limite, chez lui l'artiste et l'homme étaient confondus dans un amour sincère envers Dieu et les hommes. Quoique professeur de l'Académie de Saint-Luc à Rome, il n'a pas fait école proprement dite, mais ses œuvres ont servi en Italie à attirer l'attention des artistes de ce pays sur les tableaux des peintres italiens de la première partie du moyen âge, entièrement négligés jusque-là. En France il a été suivi par Hippolyte Flandrin, en Suisse par les frères Deschwanden et leur école dite de Stanz. Les peintres formés sous sa direction sont le Polonais Przozowski, l'Italien Pozzi et les Allemands Kupelwieser, Hempel, Tunner Seits et Steinle; c'est ce dernier — dont on peut admirer une belle *Vierge avec l'enfant Jésus* dans l'église catholique de Wiesbade, où elle fait pendant au Saint-Boniface de Rethel — qui s'est assimilé le plus le faire du maître, auquel il est peut-être même supérieur comme coloriste. Le portrait d'Overbeck, placé à la première page de cette notice, n'est pas une reproduction de l'admirable dessin au crayon conservé à l'Académie de Vienne; celui-là, qui a été exécuté par Scheffer de Leonartshof, lorsque Overbeck était jeune homme, exprime encore la foi naïve, et aussi et bien plus l'illusion et beaucoup d'honnêteté; quoique les traits y soient déjà marqués, l'artiste y paraît comme on le conçoit sans l'avoir vu: plein d'idéalisme, de bonté, presque beau: il nous a semblé plus convenable de montrer le grand maître à la fin de sa carrière, tel qu'il a été dessiné par Lucas, probablement d'après l'original peint à l'huile par Overbeck lui-même, gravure que l'on trouve au cabinet des estampes à Paris. Ici sa physionomie a pris, sous certains rapports, une expression de quacre, la figure, entièrement débarrassée de favoris et les cheveux déjà clair-semés, toujours longs et lisses derrière les oreilles, ne montre plus la même rêverie vers l'inconnu; elle reflète la foi robuste, arrêtée, indiscutable! A cet âge avancé, la mâchoire, très-prononcée, paraît encore plus longue; le bas de la tête plus développé que la partie supérieure, le nez fort, ont fait changer grandement l'ensemble de la figure qui, jeune, attirait davantage par l'expression rêveuse des yeux. Le beau front et l'expression particulière des yeux indiquent cependant le penseur et le maître convaincu; on y retrouve le reflet des principes arrêtés. Schnorr a laissé un autre portrait d'Overbeck qui y paraît avoir une quarantaine d'années; la gravure en a été publiée à Paris par les éditeurs Schülgen et Schwan; il se trouve placé en face du titre de l'*Art chrétien* et *l'École allemande* de M. Bathild Bouniol (Paris, 1856).

Les principales gravures qui accompagnent la présente notice sont: le *Portement de croix*, reproduit d'après le tableau de la galerie de Dresde peint déjà en 1815; la *Mise au tombeau du Christ*, conservée à l'église de Sainte-Marie à Lubeck; *Jésus faisant venir les enfants à lui*, gravé d'après un carton; le *Christ dans le temple parmi les scribes*, qui appartient à la collection Linder à Bâle; et la *Vocation des apôtres saint Jean et saint Jacques*.

Comme ampleur de composition de la première époque, le *Portement de croix* appartient aux meilleures œuvres du maître qui, selon son habitude et celle de presque toute l'École allemande moderne, n'y a pas tenu compte de la couleur locale ni des exigences archéologiques. Le sujet, doté de la même manière irrationnelle que les peintures bibliques et historiques du Moyen âge et de la Renaissance, offre des hérésies de costume et de style de tous genres. La ville du dernier plan est ce qu'il y a de plus allemand, quoique l'architecture ne montre pas pour ainsi dire de style, malgré les coupes à plein cintre. Ni la forme des tours ni celle de la porte garnie d'une herse, inconnue aux anciens à l'exception des Romains, ne peuvent transporter le spectateur dans l'Orient dont le caractère propre ne se révèle non plus dans aucun costume des personnages tout chargés de parachronismes. Le cavalier qui ouvre la marche est

coiffé d'une bourguignote-calotte emplumée du dix-septième siècle ; il porte la lance des tournois dont l'usage a disparu vers la fin du seizième, tandis que le soldat flagelleur est revêtu de la dossière lamée du hastaire romain telle que l'on voit cette arme défensive en profusion sur la colonne Trajane. Un autre soldat a sur la tête le chapeau de fer et en main la hallebarde du quinzième siècle, tout cela en face de trois cavaliers en costumes religieux et laïques du seizième ! — C'est dans la composition que l'effet du sujet principal, le Christ succombant sous sa croix, ne se trouve affaibli d'aucune manière ; c'est dans l'agencement des groupes de l'entourage ; c'est dans la variété et l'expression des têtes, dans le dessin, scrupuleux jusqu'aux moindres détails, et dans la réussite du paysage, etc., que consiste le mérite de cette toile, exécutée lorsque Overbeck avait à peine vingt-six ans.

La *Mise au tombeau du Christ*, composition simple, grandiose, magistrale, chef-d'œuvre d'un artiste déjà entièrement en possession de tout ce qui constitue le grand maître, ne montre que des costumes convenables, un paysage aride tel qu'il existe aux environs de Jérusalem, une porte de sépulcre taillée dans le roc et ouverte pour recevoir celui que la tombe ne saurait garder ; le tout d'un caractère bien plus oriental que le *Portement de croix*. Le corps du Christ, aussi remarquable par sa belle tête que par le modelage des membres où l'étude du nu a dépassé l'idéal antique, est porté par deux hommes dont les figures aussi bien que celle du vieillard à la torche, expriment la même douleur morne et résignée que les traits de la Vierge et des Madeleine marchant derrière le divin mort, les têtes penchées et couvertes de leurs manteaux. Tout cela sans appareil théâtral, sans aucune recherche de l'effet : composition admirable et unique dans la peinture religieuse.

Le *Christ dans le temple parmi les scribes* en forme le digne pendant. Même ampleur, même simplicité, même calme ; ici comme là, perfection de dessin, goût élevé, mais — quelques détails choquants dans le costume. Les coiffures, particulièrement le chapeau de saint Joseph, qui, accompagné de la Vierge, vient chercher l'enfant Jésus, accusent la même indifférence pour la couleur locale que le *Portement de croix*.

La *Bénédiction des enfants*, reproduite en France, au moyen de la gravure, de la photographie et de l'héliographie, par milliers d'exemplaires en tous formats, offre le sujet que beaucoup de peintres religieux allemands de l'époque actuelle ont traité, mais qu'aucun d'eux n'a rendu avec plus de grâce.

La *Vocation des apôtres saint Jean et saint Jacques* peut être regardée comme le dernier mot dans l'art de l'agencement d'une composition. Voici un large tableau qui ne contient que six grandes figures placées presque sur le même plan ; le Christ y efface tout pourtant et ressort à la surface du lac, qui forme le fond du tableau, comme une apparition dont la divinité perce les plis de ce large vêtement où la draperie seule est déjà un chef-d'œuvre.

La quantité de grandes gravures et de lithographies in-folio exécutées d'après les dessins, les cartons, les tableaux à l'huile et les fresques du maître, affirme sa popularité dans le monde croyant ; plusieurs sujets ont été à la fois gravés et lithographiés à Paris, à Londres, en Italie et en Allemagne ; la plupart se trouvent au cabinet des Estampes à Paris.

Overbeck, même après avoir perdu sa femme, n'a plus voulu quitter Rome où il n'avait exposé qu'une seule fois, en 1819, au palais Carapelli, une *Madone* et une *Fuite en Égypte* à l'huile et deux cartons de la *Jérusalem délivrée ;* il refusa successivement le professorat et la direction des Académies de Francfort-sur-le-Mein et de Munich, villes qu'il visita avec son ami Cornelius, en 1831. Il s'est éteint à l'âge de quatre-vingts ans, en 1869, sans souffrance, sans maladie, au milieu de la famille artistique Hoffmann qu'il avait adoptée ; mort regretté de tous, il n'a laissé après lui ni ennemis ni envieux ; occupé jusqu'au dernier jour des esquisses pour les deux compositions : le *Retour des fiancés* et le *Jugement dernier*, ses yeux, et sa bouche murmurant des prières, se sont fermés à jamais vers le coucher du soleil.

AUGUSTE DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Les principaux ouvrages du maître sont :

FRESQUES.

Rome. — A la casa Bartholdy. — *Joseph vendu par ses frères; les Sept années de disette du rêve de Pharaon*, peints lorsque Overbeck avait vingt-six ans.

Au Vatican. — La décoration du cabinet où fut arrêté Pie VII.

A la villa Massimi. — Huit sujets de plafond dans la salle du Tasse (*Jérusalem délivrée*, etc.).

Assise (Entre Foligno et Pérouse). — A l'église de Marie des Anges. — *L'Indulgence de saint François.*

Villa Torlonia a Castel-Gandolfo, près du lac d'Albano. — *Les Apôtres*, pour lesquels Overbeck a fourni les cartons.

TABLEAUX A L'HUILE.

Altötting. — Chez les Liguoriens, *Sainte Famille.*

Bale. — A la collection de mademoiselle Linder. — *La Mort de saint Joseph.*

Berlin. — A la collection Razcinski. — *Le Mariage de la Vierge.*

Cologne. — A la cathédrale. — *Le Christ sur la montagne de Nazareth.*

Dresde. — A la galerie. — *Portement de croix* (1815).

Francfort-sur-le-Mein. — A la collection de Meyer. — *La Résurrection de Lazare.* — Au musée Städel. — *L'Art chrétien, ou le Triomphe de la Religion* (1840). — A la collection Passavant. — *La Résurrection de Lazare*, peint en 1822.

Hambourg. — A l'hôpital. — *Le Christ sur le mont des Oliviers.* —A l'église de Saint-Pierre. — Un vitrail pour lequel Overbeck a peint le carton.

Londres (?). — A la Collection de lord Hatfield. — *Madianite entre les pâtres.*

En Angleterre, propriétaire inconnu. — *La Conversion de saint Thomas.*

Lubeck. — A l'église principale de Sainte-Marie. — *L'Entrée du Christ à Jérusalem* (commencé à Vienne en 1809 et terminé à Rome en 1820). — *L'Ensevelissement du Christ* (1840).

Mexico. — *Le Couronnement de la Vierge.*

Munich. — A la collection de la reine. — *L'Adoration des trois mages* (1811). — A la Pinacothèque. — *Une Sainte Famille* (1835). — A la cellule du roi. — *Le Portrait de la Vittoria Caldoni d'Albano.* — A l'hôpital central. — *La Mort de Joseph.*

Zurich. — A la collection Vogel. — *Le Christ chez Marthe et Marie à Béthanie*, peint en 1815 en collaboration avec Vogel de Munich.

Schleisheim près de Munich. — A la Galerie. — *La Germanie et l'Italie*, deux femmes en demi-figures qui ont appartenu à M. Wenner.

CONSERVÉS DANS DES LOCALITÉS INCONNUES.

Le Christ à l'âge de douze ans dans le Temple. La Fille de Jaïre ressuscitée. Élie montant au ciel. Marie visitant Élisabeth. La Nativité. La Vierge, saint Joseph, Jésus et saint Jean. Jésus au jardin des Oliviers. Jésus devant Pilate. Le Christ dépouillé de ses vêtements. La Mise au tombeau. La Résurrection. L'Annonciation. La Pentecôte. L'Assomption. Le Rédempteur du monde. Le Christ meurt sur la croix. L'Ascension. Le Jugement de Salomon. Moïse retrouvé. Agar et Ismaël. Lazare. Le Rédempteur du monde.

GRAVURES ET EAU-FORTE DU MAITRE.

Un moine et un pâtre, petite planche. *La Jeunesse du Christ*, intérieur de Nazareth, en trois compartiments, gravée aussi au trait par M. Costa, avec texte (poëme allemand de M. Overbeck) et couverture, in-4. *Saint Philippe de Néri* et *le Moine priant*, deux eaux-fortes, in-4 ; ces planches sont les seules que M. Overbeck ait gravées de sa propre main.

LITHOGRAPHIE DU MAITRE.

Le bon Pasteur, lithographie, par Overbeck, d'après un tableau de Clavel au Louvre. (Cette lithographie se trouve dans la collection des gravures et lithographies d'après les œuvres du maître et conservées au cabinet des Estampes à Paris. J'ignore si elle est vraiment exécutée par lui-même ou par un homonyme.)

CARTONS ET DESSINS.

Clorinde délivrant Olinde et Sofronie, sujet tiré du Tasse et exécuté à la villa Massimi, dessin à la colle, appartenant à De Quandt à Dresde. *Esquisse de l'Indulgence de saint François*, à la collection De Quandt à Dresde. *Carton de l'Indulgence de saint François. Les trois Rois*, carton à Wurzbourg. *Prédication de saint Jean* (1826). *Jésus faisant venir les enfants à lui. Le Christ dans le Temple parmi les Scribes*, à la collection Linder, à Bâle. *La Fille de Jaïre ressuscitée. Moïse protégeant les filles des pâtres. La Vierge à l'Enfant. Jésus au jardin des Oliviers. Indulgence de saint François*, carton dessiné à Munich en 1832. *La Vocation des apôtres saint Jacques et saint Jean. Jésus prêchant dans le désert. Joseph vendu par ses frères*, carton. *Joseph et la femme de Putiphar. La Résurrection de Lazare*, carton. *Madone aux roses* de la collection Endris, actuellement à la bibliothèque de Vienne. *Les Évangiles*, quarante dessins dessinés de 1843 à 1853, dans la collection du baron de Lotzbeck sur Weihern (V. pour les détails les gravures). *Le Christ bénissant les enfants* (1865), sépia, dans la collection de M. A. O. Meyer à Hambourg. *Les sept Sacrements*, cartons. *Jérusalem délivrée*, cartons. *Joseph et la femme de Putiphar*, dessin à la collection Velten à Carlsruhe. *La Pietà*, propriété du cardinal Wiseman.

LES PRINCIPALES GRAVURES

PUBLIÉES D'APRÈS LES COMPOSITIONS DU MAÎTRE.

Élie montant au ciel (1827), gravé par Buscheweyk. *Élisée* (Rome, 1827), gravé par Buscheweyk. *Élie* (Rome, 1827), gravé par Buscheweyk. *Les Années maigres*, gravées par Barth. *Vierge à l'Enfant* (1838), gravé par Steifensand. *Sainte Famille* (1839), gravée par Felsing. *Laissez venir à moi les petits enfants*, gravé à l'aqua-tinta (mezza-tinta), en 1843, par Girard. *Madianite entre les pâtres*, gravé par Gruner. *Les sept Sacrements*, gravure sur bois publiée vers 1865. *Quatorze stations*, gravées par Barloccini. *Le Mariage* (sacrement), gravé par A. Gaber. *Jugement de Salomon*, gravé par Fr. Ludy. *Moïse trouvé dans le Nil*, gravé par J. Ernst. *Agar*

et Ismael, gravé par Fr. Ludy. *Lazare*, gravé par J. Ernst. *La Vocation des apôtres saint Jacques et saint Jean*, gravée par F. A. Pflugfelder. *Jésus bénissant les enfants*, publié à Paris par Alcan. *La Fille de Jaïre ressuscitée*, gravé par J. Ernst. *La Fille de Jaïre ressuscitée*, gravé par Lödel de Raz. *Vierge à l'Enfant*, gravée à Paris, par Cherrier, pour l'ouvrage de Raczinski. *Mariage de la Vierge*, gravé à Londres par Wright et Folkard pour l'ouvrage de Raczinski. *Jésus faisant venir les enfants*, gravé par Lödel à Göttingen pour l'ouvrage de Raczinski. *L'Indulgence de saint François*, gravée par Vogel de Berlin pour l'ouvrage de Raczinski. *La Mort de saint Joseph*, gravée par Neuer pour l'ouvrage de Raczinski. *Le Christ bénissant les enfants*, gravé en 1871 par Th. Langer pour le *Bildende Kunst*. *Les sept Sacrements*, gravés au trait, petit in-folio sur bois. *Bordure*, prise des entourages des *Sept Sacrements*, publiée dans le *Bildende Kunst* de 1871, gravures petit in-folio.

Quarante sujets des Évangiles (Darstellungen aus den Evangelien nach vierzig original Zeichnungen, Eigenthum des Freihern von Lotzbeck) gravés sur cuivre par Bartoccini, F. Keller, Ludy, Massau, Nusser, Bingfelder, Severati, Steifensand et autres. Dusseldorf et Paris, chez Schulgen. Ce sont: *L'Annonciation, Salutation de Marie à Élisabeth, Jean est son nom, Naissance du Christ, l'Adoration des mages, Présentation de l'enfant Jésus au Temple, Fuite en Égypte, Massacre des Innocents, Jésus dans l'atelier de Joseph, Jésus au Temple parmi les docteurs, le Baptême du Christ, la Noce de Cana, l'Appel de saint Matthieu, la Guérison des malades, Jésus prêchant dans le bateau, Jésus chez Marthe et Marie, la Résurrection de Lazare, la Pécheresse lavant les pieds de Jésus, la Parabole des semences, Lequel sera le plus grand au paradis? Pierre gardant les brebis, l'Enfant prodigue, les Vierges folles et les sages, la Malédiction, l'Entrée du Christ dans Jérusalem, le Lavement des pieds, Saint Jean sur les genoux du Christ, Jésus dans le jardin des Oliviers, le Triple Reniement de Pierre, Jésus emmené, Hérode et Pilate deviennent amis, Ecce homo, Barabbas et Jésus, la Flagellation, le Portement de croix, le Crucifiement, l'Ensevelissement, la Résurrection, l'Ascension, l'Apparition de Jésus à Thomas.*

Le catalogue de Schulgen et Schwan à Paris, éditeurs des œuvres d'Overbeck, énonce les planches suivantes, publiées chez eux.

LES PRINCIPALES LITHOGRAPHIES

EXÉCUTÉES D'APRÈS LES COMPOSITIONS DU MAÎTRE.

Album religieux. Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ. Paris, chez Plon, 12 feuilles aquarelles lithographiées.

Entrée du Christ à Jérusalem, lithogr. en 1833 par Speckter.

Prédication de saint Jean, par Völlinger.

Jésus faisant venir à lui les enfants, lithogr., 1827, par Winterhalter.

Jésus prêchant dans le désert, par Winterhalter.

L'Indulgence de saint François, lithogr. par Koch.

L'Indulgence de saint François, lithogr. très-grand format.

Le Christ dans le Temple parmi les Scribes, lithogr. par Koch.

La Fille de Jaïre ressuscitée, lithogr. par Koch.

Joseph vendu par ses frères, lithogr. par Schultz.

Joseph vendu par ses frères, lithogr. par Girard.

Joseph et la femme de Putiphar, lithogr. par Kauffmann.

L'Italie et la Germanie, par Kauffmann.

Jésus bénissant les enfants, par Léon Noel.

Reine du ciel, lithogr. par Massard.

Jésus dans le jardin des Oliviers, lithogr. en 1850 par Sacatt.

Jésus devant Pilate, lithogr. en 1850 par Sacatt.

Le Christ dépouillé de ses vêtements,

La Mise au tombeau, lithogr. par Sacatt.

La Résurrection, lithogr. par Sacatt.

L'Ascension, lithogr. par Sacatt.

La Pentecôte, lithogr. par Sacatt.

L'Assomption, lithogr. par Sacatt.

La Nativité, lithogr. par Sacatt.

Le Rédempteur du monde, lithogr. par Sacatt.

Jésus au jardin des Oliviers, lithogr. par Sacatt.

Le Christ meurt sur la Croix, lithogr. par Sacatt.

Quarante compositions sur les Évangiles gravées par les meilleurs artistes de Dusseldorf, sous la direction de M. Jos. Keller.

L'ouvrage complet se compose de 10 livraisons chacune de 4 gravures grand in-4°, avec texte latin-allemand ou français-anglais.

Les 40 planches de cette Collection ont aussi paru séparément.

1. *L'Annonciation* (4e livr.). 2. *La Visitation* (1re livr.). 3. *Jean est son nom* (5e livr.). 4. *La Nativité de Notre-Seigneur* (6e livr.). 5. *La Présentation de l'Enfant Jésus au Temple* (2e livr.). 6. *L'Adoration des Mages* (10e livr.). 7. *La Fuite en Égypte* (5e livr.) 8. *Le Massacre des Innocents* (4e livr.). 9. *L'Enfant Jésus dans l'atelier de saint Joseph* (1re livr.). 10. *Jésus au milieu des Docteurs dans le Temple* (3e livr.). 11. *Le Baptême de Notre-Seigneur* (10e livr.). 12. *Les Noces de Cana* (3e livr.). 13. *Jésus guérissant les malades* (1re livr.). 14. *La Vocation de saint Matthieu* (4e livr.). 15. *La Madeleine aux pieds de Notre-Seigneur* (2e livr.). 16. *Jésus prêchant dans une barque* (6e livr.). 17. *La Parabole de l'ivraie* (7e livr.). 18. *Jésus bénissant les enfants* (4e livr.). 19. *Jésus chez Marthe et Marie* (3e livr.). 20. *L'Enfant prodigue* (8e livr.). 21. *La Résurrection de Lazare* (8e livr.). 22. *L'Entrée du Christ à Jérusalem* (7e livr.). 23. *Jésus condamnant les Pharisiens* (6e livr.). 24. *Les Vierges sages et les Vierges folles* (9e livr.). 25. *Jésus lavant les pieds à ses apôtres* (7e livr.). 26. *La Cène* (2e livr.). 27. *Jésus au jardin des Olives* (8e livr.). 28. *Le Christ lié est amené devant le grand prêtre* (9e livr.). 29. *Saint Pierre renie Notre-Seigneur* (5e livr.). 30. *Hérode et Pilate* (3e livr.). 31. *Acquittement de Barabbas* (7e livr.). 32. *La Flagellation de Notre-Seigneur* (2e livr.). 33. *Ecce Homo* (1re livr.). 34. *Le Portement de Croix* (8e livr.). 35. *Le Crucifiement de Notre-Seigneur* (10e livr.). 36. *La Mise au tombeau du Christ* (10e livr.). 37. *La Résurrection du Christ* (6e livr.). 38. *Jésus apparaît à Thomas* (9e livr.). 39. *Le Christ confie son troupeau à saint Pierre* (5e livr.). 40. *L'Ascension de Jésus-Christ* (9e livr.).

La Vierge et l'Enfant Jésus, dit « *le Silence* » (Ego dilecto meo et dilectus meus mihi), gravure au burin, par M. Steifensand; grand in-folio. La même, gravée par le même; in-4 et in-8. *Les douze Apôtres;* 12 planches avec couverture, gravées par M. Bartoccini; in-folio. *Les quatre Évangélistes;* sur deux feuilles, gravées par M. Jos. Keller; même format que *Les douze Apôtres*. *Élie montant au ciel*, gravé par M. Buscheweyk; in-4. *Élisée* (le miracle du fer flottant), gravé par le même; même format. *La Femme vertueuse*, gravée par le même; même format. *Le Repos dans la fuite en Égypte*, gravé par le même; même format. — Le même, in-8. — *Ruth et Booz*, gravé par le même, grand in-4. *L'Enfant Jésus au milieu des Docteurs*, gravé par le même; in-folio, *Le Portement de Croix*, gravé par M. Pflugfelder; in-folio. *Fac-simile* dessin au crayon appartenant à M. de Schadow. *La Sainte Famille*, gravée par M. Felsing; grand in-folio. — La même, in-4. — *Le Triomphe de la Religion*

dans les arts, gravé par M. Amsler, d'après le tableau original au Musée de Francfort; grand in-folio. *Le Christ porté au tombeau*, gravé par M. Keller; in-folio. *Le Christ portant sa croix*, gravé par M. Ludy; in-4. *Le Christ dans les nuages*, gravé par M. Keller; in-folio. *Moïse et les filles de Jéthro à la fontaine*, gravé par M. Gruner; in-folio. *Agar et Ismaël dans le Désert*, gravé par le même; in-4. *Le bon Pasteur*, gravé par le même; in-4. *La Pietà*, gravée par le même, d'après le dessin en possession du cardinal Wiseman; in-8. *Tobie et Anna*, eau-forte de M. Wiegmann; in-4. *La Récolte de la manne dans le désert*, eau-forte de M. Koch; petit in-folio. *Le Christ chez Marthe et Marie*, eau-forte de madame Ellenrieder; in-8. *Saint Matthieu, Chap. C.*, gravure au trait; in-8. *L'enfant Jésus balayant l'atelier de saint Joseph*, gravé par M. Buscheweyk; in-4. *Saint Joseph travaillant*, gravé par le même; in-8. *La Mort de saint Joseph*, gravée par M. Steifensand; in-8. *La Résurrection du fils de la veuve de Naïm*, lithogr. grand in-folio. *La Résurrection de la fille de Jaïre*, lithog. même format. *Le Christ bénissant les enfants*, lithog., même format. *Saint Jean prêchant dans le désert*, lithog. même format. *Joseph vendu par ses frères*, lithogr. même format. *La Résurrection de Lazare*, lithog. même format. *Le Christ avec ses Disciples chez Marthe et Marie* (*Unum est necessarium*), lithogr. grand in-folio. *L'Indulgence de saint François d'Assise*, lith. grand in-folio. *L'Enfant Jésus au milieu des docteurs*, lithog. même format. *L'Annonciation et la Visitation*, lithogr. sur une feuille in-folio. *La Vierge et l'Enfant Jésus* (la première cassant un lis), lithogr. in-folio. *Joseph et la femme de Putiphar*, lithogr. in-folio; *le Mariage de la Vierge*, lithogr. in-folio. *La Pêche miraculeuse*, lithogr. *L'Entrée du Christ à Jérusalem*, lithog. *Le Christ au jardin des Olives*, lithog. *Les Années maigres*, gravées par M. Barth; in-folio.

PHOTOGRAPHIES

D'APRÈS LES ŒUVRES DU MAÎTRE.

Les Sept Sacrements, d'après les reproductions des cartons originaux, dessinés par Ludovico Seitz.

Ouvrages non religieux du maître.

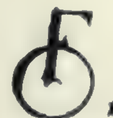
Sofronie et Olinde (Tasse), gravé par M. Krueger; grand in-folio.

La Jerusalemme liberata, gravée par M. Caspar.

L'Italie et l'Allemagne, lithogr. in-folio.

Illustrations du Tasse, 2 feuilles lithogr.

La plupart des compositions religieuses, sauf les quarante planches des Évangiles et plusieurs autres d'Overbeck, ont été gravées en petit format (in-8, etc.), et copiées par la contrefaçon dans tous les pays et surtout en France, mais presque toujours très maladroitement; dans ces copies, les figures si suaves de l'artiste ne sont quelquefois que des caricatures. Soit ignorance, inadvertance ou tout autre motif moins excusable, nombre de gravures religieuses portent la signature d'Overbeck, qui ne sont point dues à son crayon. Les vrais amateurs ne s'y tromperont cependant pas.

Le monogramme du maître : 

Sa signature : Fr. Overbeck

Corbeil, typ. et stér. de Crété fils.



École Allemande. *Histoire et Portraits.*

CHARLES BEGAS

NÉ EN 1794. — MORT EN 1854.



Le comte Athanase Raczynski soutient dans son *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, dont l'édition complète parut en 1841, qu'il n'existait à cette époque que trois Écoles de peinture en Europe, celles de Düsseldorf, de David et de Cornelius, opinion qu'il motive en disant qu'il ne faut entendre par École, ni une suite de peintres ayant appris leur art d'après les principes et les règles d'un seul maître ni même un certain nombre d'artistes vivant dans un même pays, à une même époque et ayant commencé leur carrière sous la même direction ; l'École n'est pas constituée tant que certains signes caractéristiques n'ont pas pour double effet de montrer des analogies entre les œuvres de ses peintres et de les distinguer des réunions d'artistes formées dans d'autres lieux ou dans d'autres temps. Si, en n'admettant à cette période que ces trois Écoles, Raczynski fait beaucoup trop bon marché du mouvement du

reste de l'Europe, où à la même époque que David changeait la direction artistique en France, Carstens, Cornelius, Overbeck et l'académie de Düsseldorf relevèrent celle de l'Allemagne, tandis que l'Angleterre et l'Espagne avaient vu surgir de grands coloristes dont l'influence est restée vivace; l'esthéticien allemand peut avoir raison pour ce qui regardait alors la peinture à Berlin même, et encore plus à Dresde et à Vienne. Les artistes de ces villes, et plus particulièrement ceux de la capitale de la Prusse, suivirent alors des voies différentes et sacrifièrent presque tous sur l'autel de l'éclectisme dont la tendance précède ordinairement la reconstitution d'une véritable École. En admettant que ces localités manquaient d'Écoles comprises dans le sens attaché par Raczynski, Paris en avait trop par contre et voyait souvent sa jeunesse artistique s'user dans ces luttes stériles entre classiques et romantiques, où les coteries étaient plus occupées à éreinter les partis adverses qu'à progresser dans leurs voies. Il est avéré qu'il n'y avait alors à Berlin que les élèves de Begas qui montraient une analogie marquée avec leur maître et que l'art de la peinture historique dans cette ville tendait plus spécialement vers un caractère grave; qu'il était resté jusque-là parfaitement étranger à la tendance de Munich et qu'il se défendait même de l'influence de Düsseldorf. Mais si tout cela n'est pas assez pour constituer une solidarité ni former un caractère déterminé d'École, cela suffisait cependant au développement des individualités heureusement douées, et on y voyait apparaître un pêle-mêle de productions de mérites très-différents et se révéler des maîtres qui n'appartenaient à aucune École, et ne voulaient regarder ni à gauche ni à droite. Begas, un de ces artistes, doit aussi être compté parmi ceux qui, reniant la tendance de leurs premières études et la changeant trop tôt ou trop tard pour pouvoir la remplacer par une nouvelle manière parfaitement tranchée, sont condamnés pour ainsi dire à rester dans une indécision qui leur fait produire tantôt des chefs-d'œuvre et tantôt des morceaux inférieurs. Pour bien comprendre comment ce changement de style s'est opéré chez Begas, rien de mieux que de l'étudier dans la courte biographie que ce peintre a laissée de lui-même et où il raconte avec modestie et simplicité les événements de sa vie :

« Je suis né en 1794, à Heinsberg près Aix-la-Chapelle, où mes parents s'étaient retirés, fuyant l'armée française victorieuse, qui prit cependant aussi cette petite ville fortifiée, au moment même où je venais de naître. Quoique ni mon père, jurisconsulte, ni sa maison, ni la disposition des habitants de la ville, ne fussent favorables aux arts, un cheval croqué par moi, à l'âge de cinq ans, fit déjà concevoir à mes parents l'idée que j'avais des dispositions pour le dessin. A ma septième année, le goût pour cet art commença en effet à se développer en moi d'une manière plus précise, et lorsqu'à ma huitième année mon père eut été nommé second président du tribunal de Cologne, cette ville me fournissait plus d'aliments artistiques et un maître de dessin. Malheureusement, l'amour et le sentiment de l'art national étaient alors peu répandus chez nous où l'art français de la plus mauvaise époque exerçait une influence à laquelle je ne pouvais me soustraire entièrement, quoiqu'une tendance innée vers le véritable art me préservât de me perdre à jamais et me fît toujours éprouver une grande répugnance devant les modèles détestables qu'on me donnait à copier. Si mes parents prirent grand soin de mon éducation, ils ne purent se décider à me laisser suivre la carrière des arts, et leur répugnance était parfaitement motivée par le peu de succès qu'obtint alors la peinture. Lorsque j'eus atteint l'âge de dix-huit ans, mon père, vaincu par mes prières et par la persuasion de ses amis, se décida à m'envoyer à Paris pour entrer dans l'atelier de Gros, et ce fut là que pour la première fois je pus dessiner d'après le modèle vivant. Au bout d'un an, les événements de 1813 mirent fin à mes études, que j'y repris seulement en 1815 pendant six mois ; l'amour des arts devint alors ma passion dominante. Sans avoir jamais fréquenté d'académie ni avoir eu d'autre enseignement pour la partie technique de la peinture que celui que j'avais reçu durant dix-huit mois dans l'atelier de Gros, j'exécutai mon premier tableau, une *Vierge avec l'enfant Jésus dans les nuages*, acheté pendant mon séjour à Paris, par le roi, qui fit également l'acquisition de ma seconde œuvre, *Job et ses amis*, et m'accorda une pension pour pouvoir continuer mes études, pendant trois ans, dans cette ville, où je peignis encore un *Christ au jardin des Oliviers*, exposé à Aix-la-Chapelle en 1818, lors du Congrès, et acheté également par le roi, qui me commanda en même temps la *Diffusion du Saint-Esprit*, aujourd'hui à la cathédrale de Berlin. Cette

dernière œuvre donna lieu à une controverse : des opinions diamétralement opposées se choquèrent avec violence sur le champ de la critique. Les uns y virent le résultat exclusif de l'influence de l'École française, les autres au contraire me trouvaient bien trop allemand. Tout le monde avait tort et raison, car alors je me trouvais encore dans une voie indéterminée, et pendant que mes yeux et mes mains subissaient l'influence de la France, mon cœur, mes pensées étaient constamment tournés vers la patrie, à laquelle je portai en 1821 mon meilleur tableau mentionné plus haut, en passant par Strasbourg, Carlsruhe, Stuttgard et Nuremberg, et où, en revoyant cette belle Allemagne au bout de sept longues années d'absence, je fus saisi d'émotions que la plume est incapable de décrire, mais dont le souvenir est resté si vivace qu'il trouble encore aujourd'hui mon âme quand j'y pense.

« L'enthousiasme patriotique qui avait relevé mon pays de son abaissement, me communiqua son souffle dès que j'eus touché sa terre sacrée et me donna une force nouvelle. La tendance secrète éprouvée déjà à Paris à m'éloigner du genre français moderne devint un sentiment puissant lorsque que je vis à Stuttgard,



DEUX JEUNES FILLES SUR UNE COLLINE, tableau appartenant à M. de Rauch, à Berlin.

dans la galerie Boisserée, les tableaux de l'ancienne École allemande, et, à peine arrivé à Berlin, je peignis entre autres un portrait qui montre grandement cette disposition d'esprit. C'est à la même époque que je fis l'esquisse du *Baptême de Jésus-Christ*, appartenant à madame de Witzleben, veuve du ministre de la guerre, sujet que j'exécutai plus tard en grand à Rome, d'après un autre croquis. Fiancé à Berlin, mais ne voulant pas me marier avant d'avoir visité l'Italie, je quittai de nouveau amour et patrie, le cœur serré, et, soutenu seulement par la ferme volonté de me perfectionner dans mon art, je partis en m'arrêtant en chemin à Cologne pour revoir mes parents dont je fis les portraits. Ce tableau, dans lequel se trouve réunie *toute la famille* et que je regarde comme une de mes meilleures œuvres, est peint sous l'influence des sentiments et du goût auxquels les panneaux de la collection Boisserée avaient donné naissance. Mon départ pour l'Italie eut lieu en 1822 ; je passai par Munich, où j'allai voir Cornélius qui venait d'achever deux compositions de la glyptothèque, et je visitai successivement la plupart des principales villes de

l'Italie avant de me fixer à Rome. Ce furent particulièrement les compositions du Giotto de Padoue qui agirent puissamment sur mon imagination, à cause de l'analogie qu'elles montraient avec mes dispositions artistiques d'alors; dix ans plus tard, elles m'auraient certes également ému, mais à un degré bien moindre. La puissance de ce grand maître d'exprimer la force, la vigueur, le caractère des figures, avec de simples lignes et si peu de couleur, m'avait tout d'abord frappé et enchaîné; mon admiration était alors absolue, et la vue de ces fresques acheva en moi le changement que les tableaux de la galerie Boisserée avaient commencé déjà à déterminer; elles me jetèrent dans une tendance tout à fait contraire à celle que j'avais puisée dans les modèles français. J'aurais cependant pu tirer en Italie un excellent parti du savoir-faire technique et de la pratique rapportés de France, mais mon jugement me conseilla mal; au lieu de garder ce qui pouvait m'être très-utile, je fis table rase et de la méthode de peindre et de la conception françaises. Je sens maintenant qu'il aurait été beaucoup plus salutaire pour moi d'avoir visité l'Italie six ans plus tard! Le *Portrait de Thorwaldsen* et le *Baptême du Christ* sont les tableaux principaux exécutés dans ce pays où j'essayai aussi de peindre à fresque un *Tobie rendant la vue à son père*, qui est resté à Rome. Revenu à Berlin en 1824, je me mariai, et le bonheur domestique, les arts et six enfants, dont cinq garçons pleins de force et de vie, ont embelli mon existence écoulée depuis au milieu de ma famille et d'une heureuse solitude dans une maison bâtie par moi-même hors de la ville. »

Begas donne en outre, dans cette même notice, la nomenclature de ses œuvres exécutées jusqu'au jour où il l'a remise à Raczynski. En voici la copie :

« Pendant les douze ans qui se sont écoulés depuis mon retour à Berlin, j'ai exécuté les tableaux suivants :

Le *Jeune Tobie* avec l'ange, figures de grandeur naturelle, appartenant à M. Gröditzberg (1826);

La *Résurrection*, dix-neuf pieds de haut, dans l'église du Werder (1827);

Moïse livré aux flots (exposé), acheté par le Kuntsverein de Düsseldorf (1834);

Le *Christ prêchant sur la montagne*, exposé au salon de Berlin en 1834 et appartenant à mademoiselle de Waldenbourg (1831);

Deux jeunes Filles sur une colline, propriété de madame de Rauch, femme du ministre de la guerre (d'après Uhland);

La Lurley (la nymphe Lor-Ley du conte légendaire et des ballades, qui habitait les eaux du Rhin), peint à la commande du Kunstverein ou Association artistique de Berlin, et gagné dans la loterie par M. Kümmel, de Hanovre (1835);

L'Empereur Henri IV à Canossa, propriété du professeur Bethmann Holweg et qui se trouve au château de Reineck, sur les bords du Rhin (1836).

La *Transfiguration*, tableau d'autel pour l'église de Krumöls en Silésie (1837). Mon portefeuille contient vingt-quatre compositions religieuses, historiques et romantiques; j'ai en outre exécuté dans ce laps de temps une grande quantité de portraits. »

Les tableaux les plus importants peints depuis, après ceux que mentionne ici le maître, sont :

Le Christ prêchant la destruction du monde, exécuté vers 1838 et conservé au château de Bellevue, à Berlin;

Le Christ appelant à lui les affligés, peint en 1842, qui se trouve à l'église de Landsberg sur la Warta.

Adam et Ève devant leur fils Abel tué, peint en 1848 pour le roi de Prusse: composition peu dramatique;

Le Portement de croix, exécuté pour l'église de Sergen près de Francfort-sur-l'Oder;

Le Christ sur la croix, à la chapelle de Sagan;

Le Christ dans le jardin des Oliviers, à l'église de Wolgast;

Le Christ (denier de César), dont le propriétaire, qui habite Paris, m'est inconnu. (Voir pour les toiles moins importantes plus loin, aux Recherches et Indications.)

Le tableau, reproduit ici à la première page, traite le même sujet qui a fourni le tissu à Henri Heine de sa meilleure petite ballade *La Lurley* ou « *Ich weiss nicht*, *was soll es bedeuten*, » dont le charme du rhythme et la teinte sombre qui en ont le plus grand mérite, sont impossibles à rendre par une traduction, et cela encore

bien moins en français ou dans toute autre langue romane qu'en anglais, dont le génie est entièrement germanique. Heine lui-même l'a compris ainsi, puisqu'il n'a pas fait figurer la plus grande partie de ses poésies de ce genre dans les *Poëmes et Légendes*, traduits par lui-même en prose et publiés à Paris en 1868, recueil qui ne donne qu'un pâle et insuffisant reflet des originaux. Le poëte dit avec raison que « c'est toujours une entreprise très-hasardée que de traduire dans la prose d'un idiome roman une œuvre métrique qui appartient à une langue de souche germanique. La pensée intime de l'original s'évapore facilement dans la traduction, et il ne reste que du clair de lune empaillé, comme a dit une méchante personne qui se moquait de mes poésies traduites. » Et plus loin : « Dans une traduction française en prose, l'original perd son parfum et



PRÉDICATION SUR LA MONTAGNE, propriété de Mlle de Waldembourg, à Berlin.

sa couleur, parties si essentielles dans un poëme qui n'a pas de sujet bien palpable. Les arabesques, les allusions dont la fable est chez moi souvent le prétexte, ne peuvent être comprises et rendues en français, langue dont le génie est si opposé à celui de la langue allemande. »

Begas qui est mort à Berlin en 1854 et qui était peintre de la cour, professeur de l'Académie de Berlin, chevalier des ordres de l'Aigle-Rouge de Prusse et de Léopold de Belgique, a laissé deux fils, Reinhold et Oscar, dont le premier s'est voué à la sculpture [1], l'autre à la peinture [2]

[1] Auteur d'un *Hagar et Ismaël*, groupe.
[2] Auteur d'une *Descente de croix*.

On a vu par l'extrait de la biographie écrite par le maître lui-même, que sa manière de comprendre l'art et de peindre s'est profondément modifiée depuis ou plutôt pendant son séjour à Rome; mais cette seconde tendance s'est grandement modifiée de nouveau plus tard, alors que le coloriste de l'école française reprenait le dessus. Sérieux, très-attaché à son art, Begas n'appartenait pas à la classe des artistes d'inspiration soudaine et d'exécution facile; réfléchi et comprenant la valeur du coloris, il travaillait lentement et presque aussi consciencieusement qu'Ingres; son œuvre n'est donc pas nombreux. Dans sa biographie écrite vers 1835, rapportée plus haut, et lorsqu'il n'avait que quarante et un ans, il énumère huit tableaux et vingt-quatre compositions de portefeuille exécutés durant les onze années qui suivirent son retour à Berlin; mais son œuvre entier se monte à vingt-cinq compositions historiques et à un très-grand nombre de portraits pour lesquels il jouissait d'une réputation européenne justifiée par des morceaux de premier ordre où reparaît le coloris français. Begas, que l'on a considéré avec raison comme le plus grand peintre portraitiste allemand de sa période, a formé beaucoup d'élèves parmi lesquels on peut citer Reinick, de Dantzig; Plüddemann, de Kolberg, qui se sont rendus tous les deux à Düsseldorf vers 1835; Petzel, qui a étudié plus tard à Munich; Holbein, de Berlin; Isidore Kleine, de Lauchstadt; Othon Meyer, de Berlin; mademoiselle Frédérique Grade, de Dantzig, portraitiste; Gustave Hertz, de Berlin; Rund, peintre d'architecture, qui s'est fixé à Naples; de Rentzell, peintre de genre, qui s'est également rendu à Düsseldorf, et Bornemann, autre peintre de genre. Comme coloriste, Begas n'a pas seulement de l'affinité avec l'école française, mais aussi avec celle des anciens Vénitiens, dont il partage la délicatesse et l'harmonie de tons. Son propre portrait, peint en 1852, et celui de Thorwaldsen peuvent être placés parmi les meilleurs du maître, qui a aussi exécuté ceux d'Alexandre de Humboldt, de Schelling, de Ritter, de L. de Buch, de Meyerbeer, de Cornélius, de Rauch, de Schadow, de la reine de Bavière, des princesses Guillaume et Charles de Prusse, de madame de Ritzenberg, fille du général Krauseneck, et d'un grand nombre d'autres parmi lesquels des personnages princiers. Le comte de Raczynski a fait observer que plusieurs tableaux de Begas avaient déjà poussé au noir, et il en avertit le maître afin qu'il prenne ses précautions.

Le jugement de ce critique est très-favorable à l'artiste : « Je trouve, » dit-il, « que Begas est le premier portraitiste de l'Allemagne, que son portefeuille de dessins renferme des compositions d'un très-grand intérêt; que, dans ses tableaux à l'huile, il se distingue parmi tous les peintres de son pays par un coloris qui a infiniment d'analogie avec celui des anciens Vénitiens, et qui est plein de prestige et de charme; que sa nature d'artiste est délicate et impressionnable; que son mérite, comme peintre et comme coloriste, est un de ceux que l'opinion publique place le plus haut dans notre pays. A l'Exposition de 1838, il y avait de lui les portraits des princesses Guillaume et Charles de Prusse, que j'ai trouvés beaux; je dois cependant convenir que dans son atelier ils m'avaient plu davantage. Le jour était-il moins favorable, ou bien avaient-ils poussé au noir? Je ne sais à quoi je dois attribuer ce changement dans mes impressions. Quant à son propre portrait et à celui de madame de Ritzenberg, fille du général Krauseneck, je les ai trouvés ce qu'il y avait de plus beau en ce genre de peinture à l'Exposition. Il a fait en décembre 1838, pour le Kunstverein de Königsberg un tableau dont le sujet est extraordinaire : l'*Histoire de Saül* transporté dans le moyen âge [1].

« Un roi arrivé à la décrépitude semble plongé dans des réflexions douloureuses, et écoute les sons qu'un jeune page, assis à ses pieds, tire d'une guitare. Les figures sont en demi-grandeur naturelle. Ce tableau est remarquable sous le rapport de la composition, de l'expression et du coloris. »

On a vu qu'en dehors de la nature morte, des animaux et de la spécialité du paysage, Begas avait abordé tous les genres; les éléments lyriques, élégiaques et idylliques, aussi bien que l'histoire profane et sainte, ont dû lui fournir la matière pour ses compositions et sa manière a été en définitive éminemment moderne; tout en recherchant la profondeur et le grand style, il a su faire dominer, dans la plupart de ses tableaux, la conception de notre époque et un coloris excellent.

[1] Cette composition se trouve au musée de Königsberg, sous le titre : *Le Roi et le Troubadour.*

Des tableaux dont la reproduction figure dans la présente notice, la *Famille du Vigneron* (v. ci-dessous), accuse, surtout par la couleur, la manière française que Begas avait conservée de ses études faites à Paris sous Gros, et de l'influence d'autres maîtres français, tandis que la belle composition qui représente la *Prédication sur la Montagne* (p. 5), nous montre l'artiste avec son sentiment allemand entièrement influencé ici par les tableaux d'Overbeck. *Les deux jeunes Filles sur la colline* (p. 3) se rapprochent de la première manière romantique de l'École de Düsseldorf dont ce tableau montre les défauts, et la *Lurley*, reproduction



LA FAMILLE DU VIGNERON, reproduction d'un tableau à l'huile dont le propriétaire m'est inconnu et qui a été aussi gravé en mezzo-tinto, par Grundmann.

placée à la première page, représente dignement la belle École romantique allemande de l'époque où Begas s'était retourné vers cette source vivifiante.

« Chacun jugera selon son goût la valeur de mes productions, » dit l'artiste à la fin de la notice dont j'ai donné plus haut un extrait ; « chacun considérera cependant qu'un jugement contemporain ne vaut ni ne peut valoir celui de la postérité. Quant à moi, je finis par me considérer comme un élève des grands maîtres de l'époque des Médicis, et ce sentiment m'a conservé le courage et même une espèce de fraîcheur de jeunesse qui, dans un artiste, peut favoriser le progrès. »

AUGUSTE DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

TABLEAUX A L'HUILE.

A Berlin. — A l'église de la Garnison : *Le Christ dans le jardin des Oliviers*, exécuté en 1818. — A la cathédrale : *Diffusion du Saint-Esprit*, peinte en 1820. — A l'église du Werder : *La Résurrection du Christ*, tableau de 24 pieds de hauteur, peint en 1827. — Propriété du roi de Prusse défunt : *Job et ses amis*. — Propriété de la reine douairière de Prusse : *Le Blanchissage du nègre*. — Propriété de M. Ravené : *Bacchus et Bacchante*. — Propriété de mademoiselle de Waldenbourg : *Prédication sur la montagne*, peint en 1831 et exposé en 1834 à Berlin (V. p. 5). — Au chateau de Bellevue : *Le Christ prédisant la destruction de Jérusalem* (1838) et la *Mort d'Abel*. — Propriété du roi de Prusse : *Adam et Ève devant leur fils Abel tué*, exécuté en 1848. — Propriété de M. de Gröditzberg : *Le jeune Tobie avec l'ange* (1827). — Propriété de M. de Rauch : *Deux jeunes Filles sur la colline* (V. p. 3).

A Dusseldorf. — A la galerie du Kunstverein. — *L'Exposition de Moïse* (1834).

A Hanovre. — Propriété de M. Kümmel. — *La Lurley* (légende des bords du Rhin de la nymphe Lor-Ley) (V. p. 1).

A Königsberg. — Au musée. — *Le Roi et le Troubadour*.

A Krumoels en Silésie. — A l'église. — *Une Transfiguration du Christ* (1837).

A Landsberg sur la Warta. — A l'église. — *Le Christ appelant à lui les affligés*, peint en 1842.

A Postdam. — A l'église de la Garnison. — *Le Baptême du Christ*, peint à Rome en 1823.

A Paris. — *Le Christ* (*le Denier de César*).

A Rheineck. — *L'Empereur Henri IV dans la cour de Canossa* (1836).

A Sagan. — A la chapelle de la Croix. — *Le Christ sur la croix*.

A Sergen, près de Francfort-sur-l'Oder. — *Un Portement de croix*.

A Wolgast, près de la Baltique. — A la grande église. — *Le Christ dans le jardin des Oliviers*.

TABLEAUX DONT LES PROPRIÉTAIRES ME SONT INCONNUS.

La Trahison de Judas. — *Jeunes Filles se reposant à l'ombre d'un chêne*. — *La Famille du vigneron* (V. p. 6), et un grand nombre de portraits parmi lesquels une partie se trouve mentionnée à la page 6.

LITHOGRAPHIES ET DESSINS ORIGINAUX DU MAITRE.

Alexandre de Humboldt debout, fac-simile en chromolithographie, 1846. — Grand nombre de dessins dans les cartons de la famille et ailleurs.

GRAVURES EXÉCUTÉES D'APRÈS LES COMPOSITIONS DU MAITRE.

Lureley, gravé par Mandel (V. p. 1). — *Lureley*, gravé par Wright et Falkard, à Londres, pour l'ouvrage de Raczynski. — *La Prédication sur la montagne*, sans indication de nom de graveurs, et imprimé chez Schülgen, publié dans l'ouvrage de Raczynski (V. p. 5). — *Le Sauveur*, grande figure dessinée par Begas d'après Thorwaldsen et gravée par Ruscheweyh. — *Jésus-Christ appelant à lui les affligés*, gravé par Eichens. — *Marie et Jean devant le sépulcre du Christ*, gravé par Plockhorst, mezzo-tinto. — *Le Blanchissage du nègre*, gravé à mezzo-tinto par Lüderitz. — *La Famille du vigneron*, mezzo tinto gravé par Grundmann (V. p. 7). — *Bacchus et Bacchante*, gravé par Schrader.

Tobie avec l'Ange, gravé par Berger.

LITHOGRAPHIES

EXÉCUTÉES D'APRÈS LES COMPOSITIONS DU MAÎTRE.

La Résurrection du Christ, lithographié par K. Fischer. — *Portrait de Thorwaldsen*, lithographié par Legrand. — *L'Ange gardien avec l'enfant*, lithographié par Loeillot. — *Portrait de Théodore Hildebrandt*, peintre d'histoire, lithographié par Loeillot. — *Lurley* (nymphe Lore-Ley), qui a servi de sujet d'une ballade de Heine, lithographié par Wildt et Tempellei (V. p. 1). — *Le Christ dans le jardin des Oliviers*, lithographié par K. Mittag. — *Le Rêve des Mages*, lithographié par Fischer. — *Prédication sur la montagne*, lithographiée par Jentzen (V. p. 5). — *Le Portrait d'Auguste Böckl*, lithographié par Fischer. — *Le Christ prédisant la destruction de Jérusalem* (1838), lithographié par Schertle. — *Le Denier de César*, lithographié par Maurin. — *Le Portrait de Charles Ritter*, lithographié par Engelbach.

Corbeil. — Typ. et stér. de Crété fils.



École Allemande. *Fresques, Histoire.*

JULES SCHNORR DE KAROLSFELD

NÉ EN 1794, MORT EN 1872



Le Nestor de ces célèbres maîtres, la plupart morts aujourd'hui, qui composaient le cercle artistique dont le roi Louis s'était entouré à Munich avant qu'il eût cédé à l'influence absorbante d'une passion moins noble, a aussi déjà suivi dans la tombe, Klenze, Gärtner, Öhlmüller et Ziebland, les architectes; Cornélius, Hess et Rottmann, les peintres; Wagner et Schwanthaler, les sculpteurs; bientôt, hélas, il ne restera de toute cette féconde pléiade que les vastes et belles pages qui, en grande partie reproduites par la gravure, transmettront à la postérité des noms inscrits en caractères ineffaçables dans l'histoire artistique allemande et même dans celle de l'humanité entière; car ce sont des noms de maîtres qui ont su faire marcher les arts main en main avec la philosophie et la morale.

Très-populaire en Allemagne et même en France et en Angleterre par les illustrations d'une Bible, sa dernière œuvre, Schnorr s'est distingué, dans toute la longue série de ses nombreuses compositions, comme idéaliste qui sent et dépeint aussi bien les émotions douces et

agréables que les passions violentes. Chose curieuse à constater cependant! quoique très-éloigné du naturalisme par goût et par savoir-faire, ce maître, chez qui tout est moderne, a partout montré un dramatique qui est moins celui des caractères que celui des formes, moins psychologique que théâtral, et l'on doit se demander si, ne voulant pas saisir la nature sur le fait dans ses manifestations ordinaires, qu'il jugeait triviales, il n'a pas tâché d'en représenter souvent la fiction. Il était dans la peinture allemande moderne ce que Schiller était dans la poésie dramatique, l'incarnation de l'idéal aux contours grandioses et d'une conception mûrie, mais tant soit peu décorative et objective, sinon même éloignée du vrai; qualités ou défauts inséparables de la grande peinture et plus particulièrement de la peinture biblique, dans laquelle peu l'ont égalé, et peut être Overbeck seul dépassé. Ni Führich, ni Steinle, ni Cornélius même, n'ont représenté les épisodes des saintes Écritures avec autant de sentiment religieux à côté de tant d'élévation et de pittoresque. L'œuvre capitale dont l'achèvement a coûté au maître plusieurs années de sa vie est certes la Bible, illustration qui comprend 240 grandes compositions, dont les gravures sur bois, grand in-4°, ont été aussi publiées en France [1].

Les deux cent quarante sujets dont est composée cette *Bible en images*, offrent cent soixante planches pour l'Ancien, et quatre-vingts pour le Nouveau Testament; chaque gravure numérotée porte, en outre de sa légende, le verset de la sainte Écriture que le maître a incarné dans son dessin et qui est placé au bas des planches, comme l'indiquent les quelques citations reproduites plus loin. Voici la nomenclature complète :

ANCIEN TESTAMENT

1. Création de la lumière. — 2. Création de l'air. Séparation entre les eaux du ciel et les eaux de la terre. Séparation de la terre et des eaux. — 3. Création des végétaux et de leur puissance reproductive. — 4. Création du soleil et des astres du firmament et règle de leur mouvement. — 5. Création des animaux du ciel, de la terre et des eaux. — 6. Création de l'homme. — 7. Jour du repos. — 8. Chute de l'homme après la séduction. — 9. Adam et Ève se cachent devant la face du Seigneur. — 10. Adam et Ève chassés du paradis. — 11. Adam et Ève après avoir été chassés. — 12. Le sacrifice de Caïn et d'Abel. — 13. Caïn tue son frère Abel. — 14. Caïn bâtit la ville d'Hénoch. — 15. Les fils de Dieu se confondent avec les fils des hommes. — 16. Prédiction du déluge et l'arche de Noé. — 17. Le déluge. — 18. Sortie de l'arche. — 19. Holocauste de Noé. — 20. Cham est maudit de son père. — 21. Tour de Babel. Descendants de Sem, Cham et Japhet. — 22. Dieu renouvelle à Abraham la promesse qu'il sera le père de bien des peuples. — 23. Abraham reçoit la promesse qu'il lui naîtra un fils. — 24. Abraham voit la terre promise. — 25. Abraham est béni par Melchisédec. — 26. Lot s'enfuit de Sodome. — 27. Agar et Ismaël chassés. — 28. Sacrifice d'Isaac. — 29. Éliézer demande Rébecca en mariage pour Isaac. — 30. Rébecca voit de loin venir Isaac. — 31. Isaac bénit Jacob avant Ésaü. — 32. Songe de Jacob. — 33. Jacob et Rachel au puits. — 34. Jacob demande Rachel en mariage. — 35. Fuite de Jacob. — 36. Combat de Jacob avec l'ange

[1] *La sainte Bible illustrée d'après les dessins de Jules Schnorr de Karolsfeld, de l'Académie de Dresde; 240 gravures sur bois, grand in-4, exécutées en fac-simile par les premiers graveurs de l'Académie de Dresde, avec texte explicatif extrait de l'Écriture sainte. Nouvelle édition, chez A. W. Schülgen, à Paris, éditeur des œuvres d'Overbeck, et en allemand chez Georges Wigand, à Leipzig.*

Le prospectus dit avec raison que « l'on peut constater le grand succès, même populaire, de la *Bible de Schnorr*, non-seulement en Allemagne, mais en Angleterre et en France. Depuis les anciennes Bibles de Royaumont, rien de semblable n'a paru. Cette admirable suite de deux cent quarante gravures, reproduisant toute l'histoire de la vérité sur la terre; ce commentaire figuré de l'Ancien et du Nouveau Testament est fait pour emporter le succès qu'avaient déjà préparé les travaux antérieurs de l'Ecole allemande, des Overbeck, des Führich et des Steinle. Grâce à Schnorr, que les artistes de tous les pays ont placé si haut, nous possédons enfin de quoi faire l'éducation religieuse et artistique de nos enfants, ainsi que celle de tous les chrétiens. » Et plus loin : « On peut dire de cette œuvre gigantesque, qu'elle élèvera parmi nous le niveau de l'esprit chrétien, car au lieu d'images ordinaires, dépourvues du véritable sentiment religieux, nous possédons deux cent quarante tableaux ou compositions classiques, etc. »

Voici le titre complet du livre de Royaumont mentionné dans ce prospectus :

BIBLE DE ROYAUMONT. L'histoire du Vieux et du Nouveau Testament *représentée avec des figures* et des explications édifiantes, tirées des saints Pères, pour régler les mœurs dans toutes sortes de conditions, par feu M. Le Maistre de Sacy, sous le nom du sieur de Royaumont, prieur de Sombreval. *Paris*, 1770.

du Seigneur. — 37. Réconciliation d'Ésaü avec Jacob. — 38. Joseph est vendu par ses frères. — 39. Chasteté de Joseph. — 40. Songes de Pharaon expliqués par Joseph. — 41. Élévation de Joseph. — 42. Joseph reconnait ses frères. — 43. Arrivée d'Israël en Égypte. — 44. Servitude des Israélites en Égypte. — 45. Moïse sauvé des eaux. — 46. Moïse tue un Égyptien. — 47. Moïse est appelé à conduire les enfants d'Israël hors d'Égypte. — 48. Moïse demande la délivrance des Israélites. — 49. Institution de la Pâque. — 50. Mort des premiers-nés Égyptiens. — 51. Délivrance des Israélites. — 52. Nourriture des enfants d'Israël dans le désert. — 53. Prière de Moïse pendant la bataille contre les Amalécites. — 54. Moïse reçoit les tables de la loi. — 55. Moïse détruit les tables de la loi. — 56. L'idolâtrie punie par Moïse. — 57. Moïse apporte aux Israélites de nouvelles tables de la loi. — 58. Espions envoyés en Chanaan. — 59. Punition de Coré et de ses complices. — 60. Verge d'Aaron. Confirmation de son sacerdoce. — 61. Le Serpent d'airain. — 62. L'Ange de l'Éternel arrête Balaam dans son chemin. — 63. Dieu choisit Josué pour succéder à Moïse. — 64. Dieu fait voir à Moïse la terre promise. — 65. Mort de Moïse. — 66. Envoyés de Josué sauvés par Rahab. — 67. Le peuple d'Israël passe le Jourdain à sec. — 68. Josué et le chef de l'armée de l'Éternel. — 69. Prise et destruction de Jéricho. — 70. Prise de la ville de Haï. — 71. Victoire miraculeuse remportée par Josué sur les Amorrhéens. — 72. Josué fait cinq rois prisonniers dans la Caverne de Macéda. — 73. Partage de la terre promise. — 74. Sisara tué par Jahel. — 75. Gédéon nommé juge par l'Éternel. — 76. Victoire de Gédéon sur les Madianites. — 77. Abimélech fait mourir ses frères. Sa mort. — 78. Jephté et sa fille. — 79. Samson tue un lion. — 80. Samson tue mille Philistins avec une mâchoire d'âne. — 81. Arrestation de Samson. — 82. Samson meurt en se vengeant. — 83. La tribu de Benjamin se rétablit. — 84. Noémie revient à Bethléem avec Ruth. — 85. Ruth glane dans le champ de Booz. — 86. Prière d'Anne. — 87. Le Seigneur annonce à Samuel le châtiment d'Héli et la réprobation de sa famille. — 88. Mort d'Héli. — 89. Samuel sacre Saül roi d'Israël. — 90. Saül rejeté de Dieu pour sa désobéissance. — 91. Premier sacre de David. — 92. David tue Goliath. — 93. Saül veut faire mourir David. — 94. Amitié de David et de Jonathas. — 95. David épargne la vie de Saül dans la caverne de Macéda. — 96. David et Abigaïl. — 97. Saül consulte la pythonisse d'Endor. — 98. Mort de Saül. — 99. David règne sur Juda. — 100. David est maudit par sa femme. — 101. David voit Bethsabée de la plate-forme de son palais. — 102. David repris par Nathan. — 103. Mort de l'enfant de David et de Bethsabée. — 104. Séméï maudit David en lui jetant des pierres. — 105. Mort d'Absalon. — 106. David parmi ses guerriers. — 107. Peste dans Israël. — 108. Adoration de David. — 109. Repentir de David. — 110. Prière de David. — 111. Actions de grâces de David. — 112. Salomon élevé sur le trône. — 113. Jugement de Salomon. — 114. Salomon fait bâtir le temple. — 115. La reine de Saba vient voir Salomon. — 116. Salomon se laisse entraîner à l'idolâtrie. — 117. Partage du royaume d'Israël entre Roboam et Jéroboam. — 118. Élie nourri par des corbeaux. — 119. Élie ressuscite le fils de la veuve. — 120. Élie fait égorger les prophètes de Baal. — 121. Le Seigneur apparaît à Élie sur la montagne d'Horeb. — 122. Mort d'Achab. — 123. Élie est enlevé au ciel. — 124. Élisée ressuscite le fils de la Sunamite. — 125. Mort de Jézabel. — 126. L'armée de Sennachérib est détruite par un ange. — 127. Josias apprend à connaître le livre de la Loi. — 128. Destruction de Jérusalem. — 129. Retour des captifs de Babylone. — 130. Fondation du nouveau temple à Jérusalem. — 131. Réparation des murailles de Jérusalem. — 132. Jeûne solennel et prière des Lévites. — 133. Prière de Tobie et de Sara. — 134. Tobie et Sara trouvés en pleine vie le lendemain de leurs noces. — 135. Judith coupe la tête à Holoferne. — 136. Judith retourne à Béthulie. — 137. Esther élue par Assuérus. — 138. Élévation de Mardochée. — 139. Affliction de Job; sa patience. — 140. Job avec ses amis. — 141. Nouvelle prospérité de Job. — 142. Gloire à la sagesse et à la crainte de Dieu. — 143. Précepte sur l'éducation. — 144. La quiétude de l'épouse sous la protection de l'époux. — 145. Le prophète Isaïe. — 146. Le prophète Jérémie. — 147. Lamentations de Jérémie. — 148. Le prophète Ézéchiel. — 149. Le prophète Daniel. — 150. Daniel dans la fosse aux lions. — 151. Suzanne et les deux vieillards. — 152. Daniel sauve Suzanne de la mort. — 153. Antiochus poursuit les Israélites. — 154. Fuite de Mathathias et de sa famille. — 155. Vision de Judas Machabée. — 156. Victoire de Judas Machabée. Purification du temple. — 157. L'Ange du Seigneur conduit Israël vers l'ennemi. — 158. Simon est élu régent par le peuple. — 159. La place du temple est préservée du pillage. — 160. Martyre des sept frères et de leur mère.

NOUVEAU TESTAMENT

161. Un ange annonce à Zacharie la naissance de Jean-Baptiste. — 162. L'Annonciation. — 163. La Visitation. — 164. Naissance de Jean-Baptiste. — 165. La naissance de Jésus-Christ annoncée aux bergers. — 166. Naissance de Jésus-Christ. — 167. Bergers annonçant les premiers l'Évangile. — 168. Adoration des Mages en Orient. — 169. Présentation de Jésus dans le temple. Prédiction de Siméon. — 170. Joseph reçoit l'ordre de se réfugier en Égypte avec Jésus et sa mère. — 171. Fuite en Égypte. — 172. Massacre des enfants à Bethléem. — 173. Jésus âgé de douze ans dans le temple avec les docteurs. — 174. Jean-Baptiste prêche dans le désert. — 175. Baptême de Jésus. — 176. La tentation. — 177. Jean-Baptiste rend témoignage à Jésus-Christ. — 178. Les premiers disciples de Jésus. — 179. Les noces de Cana. — 180. Jésus chasse les vendeurs du temple. — 181. Jésus s'entretient avec Nicodème sur la résurrection et le salut. — 182. Entretien de

Jésus-Christ avec la Samaritaine. — 183. Jésus dort pendant la tempête. — 184. Guérison d'un paralytique. — 185. Jésus ressuscite la fille de Jaïre. — 186. Jésus guérit deux aveugles. — 187. Jésus et la pécheresse. — 188. Jésus prêche sur la montagne. — 189. Jésus ressuscite le fils d'une veuve à Naïm. — 190. Mission des douze apôtres. — 191. Décapitation de Jean-Baptiste. — 192. Jésus rassasie cinq mille hommes avec cinq pains et deux poissons. — 193. Jésus soutient Pierre marchant sur la mer. — 194. Transfiguration de Jésus-Christ. — 195. Jésus guérit un démoniaque. — 196. Parabole du bon Samaritain. — 197. Jésus chez Marthe. — 198. Parabole de l'enfant prodigue. — 199. Parabole du mauvais riche et de Lazare. — 200. Parabole du pharisien et du publicain. — 201. Jésus pardonne à la femme adultère. — 202. Jésus laisse venir à lui les petits enfants. — 203. Jésus ressuscite Lazare. — 204. Parfum répandu sur la tête de N.-S. J.-C. — 205. Entrée de Jésus à Jérusalem. — 206. Jésus célèbre la Pâque. — 207. Jésus lave les pieds à ses apôtres. — 208. Angoisses de Jésus à Gethsémané. — 209. Jésus est fait prisonnier. — 210. Jésus devant Caïphe. — 211. Pierre renie Jésus. — 212. Jésus couronné d'épines et battu de verges. — 213. Le peuple demande à Pilate de faire mourir Jésus. — 214. Mort de Judas Iscariote. — 215. Jésus porte sa croix. — 216. Jésus crucifié. — 217. Sépulture de Jésus. — 218. Résurrection de Jésus. — 219. Les femmes au sépulcre de Jésus. — 220. Madeleine cherche le Seigneur et ne le trouve pas. — 221. Le Sauveur ressuscité apparaît à Madeleine. — 222. Jésus apparaît à deux disciples. — 223. Jésus apparaît aux apôtres assemblés. — 224. Jésus se fait voir de nouveau à ses disciples. — 225. Ascension de Jésus-Christ. — Descente du Saint-Esprit sur les apôtres. — 227. Pierre guérit un paralytique. — 228. Lapidation de saint Étienne. — 229. Conversion de l'eunuque éthiopien. — 230. Conversion de Saül. — 231. Ne regarde pas comme souillé ce que Dieu a purifié. — 232. Paul et Barnabas à Lystre. — 233. Paul enseigne l'Évangile sur la place d'Athènes. — 234. Adieux de Paul aux Éphésiens. — 235. Arrivée de saint Paul à Rome. — 236. Jésus-Christ se révélant à saint Jean. — 237. Vision du livre scellé. — 238. L'Agneau rompt le livre scellé. — 239. Le dragon vaincu par saint Michel. — 240. Saint Jean voit en vision la Jérusalem céleste.

La pureté du dessin et la scrupuleuse exécution des détails, le reflet de la foi chrétienne et l'élévation du sentiment, d'une nuance moins mystique cependant que celle répandue dans les compositions d'Overbeck et de Steinle, ne laissent que peu de prise à la critique même la plus vétilleuse : les quelques inégalités se trouvent largement compensées par la variété et le charme avec lesquels les épisodes sont représentés. Rien n'y rappelle les conceptions aux formes tourmentées du dix-huitième siècle, et par contre on n'y trouve non plus aucune réminiscence des œuvres de Giotto ou autre vieux maître de ce genre ; tout y est moderne, nouveau, et cela, malgré la simplicité frappante, d'un caractère aussi religieux, sinon plus, que chez ces anciens peintres.

« Le but que j'ai poursuivi en publiant cette Bible en images, » y dit Schnorr dans sa préface, « est précisément celui qui a constamment été présent à mon esprit durant toute ma carrière d'artiste. J'ai toujours cru que les arts du dessin n'avaient pas uniquement pour objet un stérile agrément, mais qu'ils avaient aussi la mission et les moyens de contribuer à l'éducation et au perfectionnement du genre humain. En effet, pour que ces arts produisent sur l'âme une impression capable de l'élever véritablement, il faut que celle-ci, de son côté, par un don naturel, ou par une éducation particulière, soit accessible aux impressions de ce genre. L'art plastique est un langage comme la musique et dont la qualité est spéciale et le distingue de tous les autres. Il n'a besoin ni de traducteurs ni d'interprètes ; l'art, qui n'a pas de patrie, s'adresse au monde entier, n'importe où il s'est manifesté et d'où il vient. C'est le langage universel, à la portée de tous et qui produit chez ceux qui le comprennent des effets que ni mots ni signes ne peuvent exprimer dans les langues non universelles. Son efficacité propre commence même où celles-ci deviennent impuissantes. L'aptitude à le comprendre est innée dans tous les hommes, comme celle de sentir la belle nature, de s'en inspirer [1], d'en admirer les splendeurs et les magnificences. J'ai voulu faire une œuvre utile et avant tout propre à l'éducation morale et artistique du peuple. La Bible, ce livre des livres, sera toujours une source inépuisable ;..... » Et plus loin : « Aucune autre histoire ne nous montre d'une manière aussi claire, aussi plastique, ce qu'il en est de l'homme ; aucun autre livre ne nous expose si vivement les joies d'un séjour délicieux (le paradis), le malheur qu'entraîne toujours une mauvaise action (le péché) et qui est représenté ici par le châtiment, suivi de la rédemption, de la mort et de la résurrection. Aucun autre n'offre des exemples mieux adaptés aux multiples situations de la vie de l'homme ; aucun autre enfin n'invite aussi

[1] Ceci est tout à fait contestable, car il y a nombre d'organisations incapables de ce sentiment.

puissamment les arts du dessin à déployer toutes leurs ressources pour traduire ce livre des livres fidèlement en leur langue. »

Des huit reproductions qui accompagnent la présente notice, cinq ont été choisies parmi les deux cent quarante planches dont est composée cette Bible en images et dont l'énumération figure plus haut; ce sont :

Caïn tuant son frère Abel, placée à la page 11. « Et lorsqu'ils furent dans les champs, Caïn se jeta sur son frère Abel et le tua. » (Gen. VI, 8.)

Songes de Pharaon expliqués par Joseph, à la page 13. « Il viendra premièrement sept années d'une fertilité extraordinaire dans toute l'Égypte, qui seront suivies de sept autres d'une stérilité dont la détresse fera oublier l'abondance précédente ; cette famine consumera toute la terre. » (Gen. XLI, 29, 30.)

Lamentations de Jérémie, placée à la page 17. « Comment Jérusalem, cette ville si pleine de peuple, est-elle maintenant si solitaire et si désolée? La maîtresse des nations est devenue veuve, la reine des provinces a été assujettie au tribut. Elle n'a point cessé de pleurer pendant la nuit, et ses joues sont trempées de ses larmes. De tous ceux qui lui étaient chers, et avec lesquels elle avait contracté alliance, il n'y a pas un seul qui la console. Ses amis et ses voisins la méprisent et sont devenus ses ennemis. » (Lamentations de Jérémie, I, 1, 2.)

Noémie revenant à Bethléem avec Ruth (voy. p. 19). « Ruth lui répondit : Ne vous opposez point à moi, en me portant à vous quitter et à m'en aller ; en quelque lieu que vous alliez, j'irai avec vous ; et partout où vous demeurerez, j'y demeurerai aussi : votre peuple sera mon peuple, et votre Dieu sera mon Dieu.» (Ruth, I, 16.)

Madeleine cherche le Seigneur et ne le trouve pas, placée à la page 21.

Ces deux dernières planches sont la reproduction héliographique en *fac-simile*, réduite dans sa grandeur, de deux des compositions de cette Bible, toutes exécutées en *fac-simile*, sur les dessins mêmes du maître, par les meilleurs graveurs de l'Académie de Dresde. Comme le genre de gravure sur bois, encore aujourd'hui en usage au delà des bords du Rhin, est le même que celui des anciens maîtres, j'ai cru intéressant de joindre à cette notice ces *fac-simile* que les artistes dessinateurs et graveurs les plus habiles ne peuvent reproduire avec la même justesse de copiste, et si ces épreuves n'ont pas la valeur artistique d'un travail individuel, elles offrent l'exactitude mécanique la plus scrupuleuse.

Les anciens graveurs, et cela même jusqu'au dix-huitième siècle, se servaient uniquement de la pointe espèce de petit couteau, avec lequel ils coupaient plutôt qu'ils ne gravaient ; d'où le mot allemand *Holz-* et *Form-Schneider ;* en outre, ils ne gravaient que *de fil*, c'est-à-dire dans le sens de la longueur des veines du bois, ordinairement alors de *poirier*, tandis qu'à partir de cette période, la manière anglaise, gravure exécutée sur *buis* et sur bois dit *debout*, c'est-à-dire dans le sens de la *hauteur* ou *sur le fil*, au moyen de six burins et de trois échoppes [1], inventée en 1770 par Thomas Bewick, a été à peu près adoptée partout et introduite en France vers 1815 par Thompson ; il paraît que l'Allemagne seule a conservé de préférence, à côté de la nouvelle manière, le procédé ancien. Il faut reconnaître que le nouveau procédé a enlevé à la gravure sur bois *son caractère propre*, tel qu'on l'admire dans les œuvres des anciens maîtres du seizième siècle ; les produits obtenus par le nouveau système dit à l'anglaise, ressemblent trop à la gravure sur métal que Bewick avait exercée avant de s'être appliqué à la xylographie, dans laquelle il a tâché de transporter les procédés au burin de celle-là. Si les anciens graveurs sur bois ne se sont jamais servis que du *couteau* appelé *pointe*, et s'ils ont toujours gravé de *fil*, ils ont cependant quelquefois employé le *buis*, comme cela est démontré par le bois gravé au seizième siècle, d'un portrait d'Erasme d'après Holbein, exécuté par Lützelburg, et conservé à la bibliothèque de Bâle. La simplicité du procédé ancien a donc dû faire place aujourd'hui à un système qui demande différents burins et échoppes. Quant à la *mentonnière* destinée à empêcher l'haleine de la bouche et du nez, d'altérer la surface du bois et la couche de blanc d'Espagne qui le recouvre et porte le dessin au crayon, elle n'est d'usage qu'en Allemagne.

[1] Voyez au chapitre consacré à *la gravure*, dans l'*Encyclopédie des arts plastiques*, publié par l'auteur de cette notice chez Furne, à Paris.

La gravure qui figure à la page 7, *l'Entrée de Barberousse à Milan*, est une reproduction de la fresque de la salle de Barberousse au Saalbau du Palais-Royal à Munich ; elle a été aussi gravée in-folio par Julien Thaeter.

A la page 9, a été placé le *Desespoir de la reine Chremhilde devant le corps inanimé de son époux* (Siegfried), tiré du chant des Nibelungen dont il sera question amplement plus loin.

La gravure de la première page est une reproduction des *Nymphes du Danube.*

On ne peut s'empêcher de reconnaître que ce grand peintre, en composant son recueil biblique, a complétement réussi à rendre ce qu'il a si bien senti et exprimé dans la préface. Jamais artiste n'a déployé, en créant un nombre aussi prodigieux de dessins de facture toujours simple, autant de ressources d'invention raisonnée, d'élévation et de tact. Son originalité réside plus particulièrement ici, comme dans ses créations semblables, en ce qu'il a su faire de la bonne peinture religieuse, tout en restant entièrement moderne. Je reviendrai plus loin sur cette qualité rare, dès qu'il sera question du reste de ses œuvres, et après avoir exposé comment l'artiste s'est formé.

Né en 1794, à Leipzig, le jeune Schnorr y fit ses premières études sous son père, Hans Veit Schnorr, un des Karolsfeld, nobles de la ville de Schneeberg en Saxe, et probablement de la branche des Schnorr originaires d'Islande ou de Suède, anoblis en Allemagne vers 1687, par l'empereur Léopold, qui leur adjoignit alors le nom de Karolsfeld, petite ville située à la frontière de la Bohême. C'est aussi à un membre de cette même lignée que l'on est redevable de la porcelaine européenne à pâte dure et kaolinique ; c'est lui qui découvrit cette terre à feldspath, privée déjà de sa potasse et n'ayant conservé que du silicate d'alumine, terre dont on se sert toujours à la manufacture de Meissen et qui, prise dans les gisements de Limoges, entre dans la fabrication des porcelaines dures françaises. Le père Hans Veit, peintre-graveur, né à Schneeberg en 1764, était, depuis 1816, directeur de l'Académie des beaux-arts plastiques de Leipzig, où il est mort en 1841. Portraitiste et professeur de peinture, de 1788 à 1793, à Königsberg, il a publié dans cette ville un cours de dessin composé de soixante et une planches, et des gravures parmi lesquelles on peut signaler le portrait, de style antique et en pointillé, du comte Ignace Potocki, ainsi que les six planches qui illustrent les œuvres de Klopstock et l'Aristophane de Wieland, etc. Son monogramme était :

Le frère de Jules, second fils de Hans Veit, Louis-Ferdinand Schnorr, né à Leipzig en 1789, mort en 1853 à Vienne, où il était conservateur de la galerie du Belvédère, d'abord également élève du père, alla dès l'an 1804, continuer ses études à l'Académie de Vienne, où il se fit un nom en 1818, par l'*Exorcisme*, d'après le Faust de Göthe, composition qui se trouve toujours dans la même galerie, dont Louis-Ferdinand était devenu le directeur. Peintre d'histoire de l'école romantique, portraitiste et paysagiste, il a en outre lithographié et laissé des tableaux à l'huile, tels que : *Geneviève et Golo;* le *Roi des aulnes;* le *Dernier homme;* la *Scène de la prison* du Faust, etc., et un grand nombre d'aquarelles et de dessins dont plusieurs offrent de fort beaux paysages, les uns et les autres signés du monogramme que voici :

1820.

En dehors des Schnorr de Karolsfeld, il a encore existé un artiste du nom de Schnorr tout court, le sculpteur Jean-Daniel Schnorr, né à Francfort-sur-le-Mein en 1718, l'auteur du monument en marbre du comte de Solms à l'église de Rödelheim, artiste qui est mort en 1784. Un dessinateur-lithographe de Stuttgart, de l'époque actuelle, l'auteur entre autres des gravures sur bois qui illustrent *Reinecke Fuchs*, porte les mêmes nom et prénoms que l'auteur des illustrations de la Bible.

Schnorr a laissé un fils, Franz, qui est docteur en philosophie à Dresde.

Dès que le futur peintre des *Nibelungen* eut acquis les premiers éléments de son art, il se rendit, en 1811, âgé à peine de dix-sept ans, à l'Académie de Vienne, juste à l'époque où elle avait passé de la direction de Függer sous celle de Zauner. On y était encore à la conception éclectique de Raphael Mengs, tendant vers le beau idéal par le pastiche, par un mélange butiné dans les meilleures œuvres : la couleur



PAQUIER del. SCHNORR p^t

ENTRÉE DE BARBEROUSSE A MILAN, fresque du Saalbau du Palais-Royal à Munich.

du Titien, la composition de Raphaël, la lumière du Corrége, l'anatomie de Michel-Ange, et ainsi de suite. Radicalement opposé à cette manière, propre seulement à tuer l'originalité et que plusieurs autres jeunes artistes, venus à la suite de Carstens, avaient déjà battue en brèche, Schnorr la fronda ouvertement, malgré sa grande jeunesse et se lia intimement avec Joseph Koch et Ferdinand Olivier, qui le familiarisèrent davan-

tage avec les maîtres allemands et italiens primitifs. Ces artistes, à leur début, formant alors une bande à part dont les réunions régulières avaient lieu dans les jardins du comte Caroli, furent mis au ban des académiciens, qui les désignèrent sous l'épithète de *faux monnayeurs*. Si leur mouvement d'opposition était un bien réel, le peu d'expérience des jeunes novateurs les fit malheureusement tomber dans un autre écueil, celui d'imiter même les défauts des peintres préraphaélistes, au lieu de prendre dans leurs œuvres seulement ce qui y brille comme grand et simple. Schnorr, dont les études remontaient à sa première jeunesse, puisqu'à neuf ans il dessinait déjà, d'après les modèles anatomiques, et dans sa quatorzième année, gravait sur ardoise la *Mort de la reine des Amazones*, ne commettait pas ces fautes par incapacité, mais par intention bien arrêtée, car il était déjà excellent dessinateur ; l'effet du parti pris se révèle dans tous ses morceaux de la première époque ; il y est cependant toujours racheté par la grande facilité du compositeur. En 1818 il se rendit à Rome, et chargé par le marquis Massimi de lui orner sa villa de fresques dont les sujets fussent tirés du *Roland* de l'Arioste [1] (voy. p. 20 les noms), il termina le tout au bout de cinq années d'un travail ininterrompu. La composition y montre beaucoup d'invention, un groupement parfait et une tendance romantique très-prononcée. Voici comment un ami du comte Raczynski jugeait le peintre quelques années plus tard :

« Schnorr a sur la plupart des artistes l'avantage d'avoir été, dès sa plus tendre jeunesse, élevé pour les arts. Dans un âge où d'autres jouent ou fréquentent encore les écoles primaires, il était déjà, lui, parfaitement familiarisé avec ce qui constitue la partie technique de son art ; on peut dire que très-peu de personnes ont jamais eu une connaissance aussi approfondie du corps humain, ni le don d'en saisir les formes avec autant de promptitude et de justesse que Schnorr, et cela déjà à l'époque de son voyage à Vienne, lorsqu'il avait à peine achevé sa dix-septième année. Cependant son début ne présente pas d'abord les symptômes d'un talent extraordinaire. Les premières compositions dans lesquelles il s'essaya, quoique empreintes de facilité et de sûreté, avaient dans les formes et dans la pensée un caractère moderne académique, qui ne dénotait pas qu'il dût jamais se distinguer du commun des artistes et se soustraire aux préceptes de ses maîtres. C'est à peine si l'on pouvait alors découvrir dans ses ouvrages les traces de la vigueur qu'il déploya plus tard d'une manière si spontanée ; les facultés dont la nature l'avait doué étaient encore sommeillantes. Lorsque fut arrivée l'époque de ce changement, que n'amena aucune occasion extraordinaire, et qui, du reste, n'est pas sans exemple dans l'histoire des arts, Schnorr, d'élève qu'il était, devint tout à coup maître ; ce fut pour ainsi dire du jour au lendemain que cette métamorphose s'opéra en lui, et qu'il se présenta soudainement à ses amis comme homme fait et comme artiste distingué. Le même coup de baguette qui opéra un si grand changement dans son style, changea aussi ses pensées d'artiste et sa manière de saisir les objets. La source des compositions coula dès lors avec abondance, et non-seulement il lui fut donné de parler avec la plus grande facilité le langage qui est commun aux véritables artistes de toutes les époques, mais l'expression propre dans toute sa force ne lui a jamais manqué depuis. C'est ainsi qu'entre autres il reçut tout à coup le don de traiter le paysage en maître, et d'y imprimer un style grandiose, sans qu'il eût jamais auparavant fait d'études spéciales de ce genre. Ses meilleurs ouvrages, à partir de là, se sont constamment distingués sous ce rapport de ceux de beaucoup d'autres artistes. Les relations de Schnorr avec le poëte Zacharias Werner, qui, malgré leur courte durée, ont donné la première impulsion forte à l'élément poétique de son talent ; le contact direct avec Joseph Koch, et peut-être aussi les encouragements d'Olivier (peintre et lithographe né en 1785 à Dessau, où il est mort en 1848, frère de Waldemar Frédéric Olivier, également peintre, né en 1791), qui, avant tous les autres, a su reconnaître la portée du talent de Schnorr : telles sont les influences auxquelles on doit attribuer ces progrès rapides. »

Après avoir encore exécuté à Rome une *Vierge avec l'enfant Jésus ;* une *Suzanne au bain ;* une *Noce de Cana* et quelques autres tableaux à l'huile, tant soit peu inférieurs aux fresques, travaux qui l'avaient mis

[1] Ceux tirés du Tasse échurent à Overbeck, et ceux du Dante à Cornélius ; ces derniers, cependant, furent achevés par Philippe Veit.



LE DÉSESPOIR DE LA REINE CHRIEMHILDE DEVANT LE CORPS INANIMÉ DE SIEGFRIED, SON ÉPOUX, d'après les fresques tirées des Nibelungen, qui ornent le Königsbau ou Palais-Royal, à Munich.

**

en relief et en relations suivies avec le prince royal de Bavière, à qui il fut recommandé d'abord par M. de Humboldt, frère de l'auteur du *Cosmos* et ambassadeur prussien auprès du Saint-Siége, ainsi que par Niebuhr et Bunsen, hommes éminents auxquels il devait plus tard, en 1827, la nomination au professorat de l'Académie de Bavière; il quitta la ville éternelle pour se fixer à Munich, où il commença les cartons des fresques pour les *Nibelungen*, dont les compositions se déroulent sur les parois du rez-de-chaussée de la résidence royale (*Königsbau*), et d'après lesquelles a été copié l'un des meilleurs sujets qui accompagnent la présente notice : *Le Désespoir de la reine Chriemhilde devant le corps inanimé de Siegfried, son époux.* .

Le sujet qui précède celui représenté ici, c'est le *Transport du corps de Siegfried à Worms*, tiré du chant où le poëte dit que « étendu sur son bouclier, selon la coutume germanique, le corps du héros assassiné s'avance, porté à dos de cheval vers la résidence » ; il est suivi de l'escorte dans laquelle on distingue le roi Günther et d'autres seigneurs, tous en costumes qui appartiennent au quatorzième et même au quinzième siècle. Le farouche Hagen, l'assassin, conduit impunément le convoi funèbre et paraît jouir d'avance des douleurs poignantes de la reine, à la porte de laquelle il est bien décidé à déposer le cadavre.

Le *Désespoir de la reine Chriemhilde*, etc., dont ci-dessus la reproduction, a été inspiré par le passage suivant : « La source, » dit le poëme, « exhalait une délicieuse fraîcheur ; sur une mousse épaisse, ses eaux limpides coulaient doucement avec un vague murmure. Pendant que Siegfried, altéré par la chasse, s'y était penché et buvait à longs traits l'eau pure, Hagen emporta sans bruit la formidable épée et l'arc aux traits infaillibles du héros, bien trop confiant pour se défier du traître. Ainsi rassuré, le perfide saisit l'énorme épieu de chasse, et après avoir cherché le seul endroit vulnérable que la reine, par une funeste précaution, avait marqué d'une croix sur le dos de la cotte de mailles de son mari, il y enfonça l'arme avec une telle violence qu'il fut lui-même entièrement inondé du sang de sa victime. Le fer était resté dans la blessure, et le féroce Hagen, qui, jusque-là, n'avait encore reculé devant aucun guerrier, s'enfuit tout épouvanté. Siegfried, ainsi frappé mortellement, se leva malgré l'affreuse blessure ; croyant avoir encore sous la main l'épée et l'arc, il les cherchait en vain, pour atteindre l'ennemi avant d'expirer lui-même ; mais l'une et l'autre avaient disparu. Saisissant alors son bouclier et toujours le fer dans la blessure, il se mit à la poursuite du misérable vassal du roi Günther, qui fuyait le héros dont les mains, quoique déjà crispées par l'approche de la mort, purent encore lancer la lourde défense avec une telle force que les parties qui garnissaient les bords s'éparpillèrent de toutes parts. Le traître en fut atteint et renversé, et la violence du coup fit retentir au loin l'airain auquel répondirent les échos de la forêt. Si Siegfried avait eu ses armes, l'assassin n'eût point échappé ; mais, épuisé déjà par la perte de son sang, il pâlit, chancelle et tombe pour ne plus se relever. L'empreinte de la mort se répand sur son visage, son œil se voile, les ombres éternelles s'approchent : « Malédiction sur vous tous ! s'écrie-t-il ; à quoi m'ont servi ma loyauté, mes exploits pour vous défendre, mon sang versé pour votre gloire et les combats livrés pour votre sûreté ? Lâches ! à tomber sous vos coups ! traîtres ! à périr assassiné par vos ordres ! »

Tous les chevaliers accoururent, et pour le plus grand nombre ce jour fut le plus néfaste de leur existence. Le roi des Burgondes feignit alors de gémir sur ce méfait et de le déplorer profondément, mais le mourant n'en fut point la dupe et lui dit : « Depuis quand donc l'auteur du crime se lamente-t-il sur la perpétration? Rien dorénavant ne peut te laver de la tache ineffaçable, et ton opprobre te restera marqué sur le front. » — Hagen s'écrie alors, en s'adressant au roi : « Pourquoi vous plaindre? Vos soucis n'ont plus de raison d'être ! On a mis fin à la domination et à l'arrogance de cet homme ; je suis content et fier même de mon action ! » — « Il te sied bien, traître, « lui râla le mourant, de « t'enorgueillir d'un tel exploit ! Tu oses élever la voix parce que tu sais que mon bras ne peut plus t'atteindre ! Je meurs avec un seul regret, celui de laisser parmi vous ma belle Chriemhilde, mon épouse chérie ! Que Dieu protége le fils qu'elle m'a donné, enfant qui portera le stigmate indélébile d'avoir des assassins dans sa famille !... » Le héros ne put en dire davantage ; gazon et fleurs furent teints en pourpre par les flots de sang qui s'échappèrent

de nouveau de son corps, et la lutte fut courte. Après l'avoir déposé sur son bouclier de vermeil, les Burgondes voulurent cacher le forfait, mais le farouche Hagen s'écria d'une voix rauque qu'il tenait à ramener le corps à Worms : « Peu m'importe que Chriemhilde le sache ; au contraire, n'a-t-elle pas insulté Brunhilde ? Qu'elle gémisse et pleure maintenant ! »

Il fit alors déposer le corps devant la chambre de la reine sur le seuil même, afin qu'elle ne pût manquer de le trouver dès qu'elle sortirait à l'aube du jour pour se rendre à l'église. Cet épisode a fourni au peintre le sujet dont la composition figure à la page précédente et qui montre ce que le poëte a exprimé dans les vers suivants :

« Comme de coutume, on sonna le lendemain les cloches de la cathédrale, et Chriemhilde se hâta d'éveiller ses femmes qui apportèrent robes et flambeaux. En voyant sortir la reine, le chambellan, qui avait déjà aperçu



CAÏN TUANT SON FRÈRE ABEL, d'après la gravure sur bois de la Bible de Schnorr.

le corps, mais sans l'avoir reconnu, dit à sa maîtresse : « Arrêtez, reine ! Voici un chevalier frappé à mort et étendu à votre porte ! » L'infortunée, qui, à première vue, reconnut son époux, jeta un cri terrible, lamentable, suivi de gémissements : « Malheur à moi ! O mon doux Siegfried, ton bouclier n'est point rompu par le glaive ! Tu as donc été frappé traîtreusement ! Infamie ! ma vie entière dorénavant à la vengeance ! » etc.

Le meurtre de Siegfried était cependant le fruit de l'indiscrétion de la reine et de son orgueil ; l'origine, la cause première du drame, ressort d'une dispute de femmes (chant XIV). Avant les repas, les deux reines se trouvaient assises sur le balcon avec leurs femmes et regardaient les exercices auxquels les chevaliers se livraient dans la cour ; ceci les amena à parler de leurs maris. « Siegfried, » dit la belle Chriemhilde, « est au-dessus de tous les preux comme la lune est au-dessus des astres ; en justice, tous les empires et royaumes devraient lui être tributaires. » Brunhilde ne voulut point l'admettre et plaça Günther au-dessus du roi des Pays-Bas, « parce que celui-ci s'était avoué lui-même (afin d'obtenir la main

de la belle Chriemhilde) vassal du roi Günther. » Chriemhilde, qui était révoltée de se voir traiter, elle, la fille des rois, d'épouse de vassal, riposta à Brunhilde, et dit que « Günther était de bien plus récente noblesse que son mari et qu'elle prendrait dorénavant le pas sur sa rivale en entrant à l'église. » Elle et ses quarante-trois femmes se parèrent et se rendirent à la basilique suivies du cortége de ses chevaliers. Brunhilde, qui se trouvait déjà devant le portique principal, enjoignit à sa belle-sœur de ne pas passer avant elle, sa reine ! Chriemhilde, outrée par cette insulte publique, traita Brunhilde de concubine, indigne à jamais d'être reine, puisque Günther n'avait pas été le premier qui avait obtenu ses faveurs ; elle faisait ainsi allusion à ce qui s'était passé la nuit de la noce, où Günther avait appelé en aide Siegfried pour dompter la fière Brunhilde ; celle-ci se mit à pleurer, et Chriemhilde passa devant elle et entra la première à l'église. Après la messe, Brunhilde attendit sa rivale à la sortie de l'église et lui demanda la preuve de ce qu'elle avait osé dire. Chriemhilde, aveuglée par l'orgueil, oublia sa promesse et montra l'anneau et la ceinture enlevés à Brunhilde par Siegfried, lorsqu'il eut raison de cette dernière, qui avait cru succomber sous la force de Günther. Brunhilde était dorénavant plongée dans une morne tristesse et tous les Burgondes avec elle ; c'est pour cela que le farouche Hagen promit à sa reine de la venger dans le sang ou de périr lui-même. De concert avec Gernot et Ortwin, il décida d'assassiner le héros, quoique Giselher les conjurât de renoncer à leur odieux projet. Hagen, après avoir gagné à son complot le roi Günther lui-même, auquel il persuada que la mort de Siegfried accroîtrait sa propre puissance et enlèverait la tache de *bâtardise* à l'héritier présomptif, s'occupa de tramer l'embûche dans laquelle le noble Siegfried dut périr.

Une des plus belles compositions de Schnorr est celle où *Chriemhilde stimule l'attaque* décrite dans les Nibelungen, chant XXXIV.

« Volker et Hagen, » y lit-on, « étaient devant la porte et raillèrent le roi Etzel. Hagen lui cria qu'il serait plus digne d'un prince de combattre à la tête de ses vassaux, à l'exemple des chefs burgondes, que de rester en arrière comme une vieille femme. Ces insultes firent prendre à Etzel son bouclier, mais Chriemhilde ne voulait pas que le roi s'exposât et lui dit de remplir plutôt ce bouclier d'or pour l'offrir à ses hommes d'armes : « Si Hagen te frappe, tu es mort, » lui dit-elle, en le retenant par les *guiges* ou *guiches* (courroies qui servaient à suspendre le bouclier sur l'épaule gauche). Hagen hua alors de nouveau le roi, en lui criant : qu'il devait se rappeler sa parenté avec Siegfried, dont il était devenu allié par le mariage et qu'il avait à le venger. » Cette raillerie ne pouvait cependant avoir trait à l'alliance puisque *homme et femme*, selon les coutumes des anciens Germains, *ne faisant qu'un seul corps*, le mariage d'une veuve n'était point admis et était tout à fait contraire à leurs mœurs, qui demandaient à la femme, sinon de suivre son mari dans la tombe, au moins de consacrer le reste de ses jours à son souvenir. Etzel, qui, selon les usages des Germains, ne pouvait pas être considére comme parent de Siegfried, n'était donc point obligé de tirer du meurtre une vengeance que la *Blutrache*, cette ancienne *vendetta* des peuples du Nord d'alors, aurait exigée en tout autre cas. La reine, inébranlable dans son attachement pour son époux, n'avait enfreint la loi de sa race, en accordant sa main au roi des Huns, que pour arriver à la vengeance.

Le poëme relate alors que « Chriemhilde, sans laisser tenir compte au roi de cette nouvelle raillerie, offrit à celui qui lui apporterait la tête de Hagen, le contenu monnayé du vaste bouclier, et en outre châteaux et domaine. » Le peintre l'a représentée excitant la troupe des Huns du geste et de la voix. C'est de cette scène que le ménestrel compilateur a dit « qu'il n'avait jamais vu de guerriers aussi lâches en vue d'une récompense aussi royale ; ces hommes mangeaient honteusement le pain du prince qu'ils laissaient insulter ainsi impunément. Mais, où était l'homme capable de lutter contre un héros de la trempe d'un Hagen, Siegfried mort ? »

La composition de la *Fin de Chriemhilde* est aussi vigoureuse que celle de la *Mort de Siegfried ;* le maître y a représenté la fidèle épouse, dont la vengeance ne fut assouvie qu'après avoir immolé l'auteur du forfait, qui devait entraîner dans sa perte tous les nobles burgondes, y compris les propres frères de la reine, qui allait expirer elle-même sous l'épée de Hildebrand. C'est après la capture de Hagen, enfin vaincu par Dietrich, qui le livra lié à la reine, que celle-ci fut tuée par le vieux chevalier.

« Dietrich, » dit le poëme, « lia alors solidement son ennemi terrassé et remit le farouche guerrier, certes le plus terrible qui eût jamais porté épée, entre les mains de la reine Chriemhilde. » La plume serait-elle capable de dépeindre la joie, le délire de cette femme arrivée enfin à venger son époux?.... « Dietrich, tu me consoles dans ce seul instant de longues années de cruelles souffrances, et si Dieu me laisse vie, je te revaudrai cela royalement. » Le vainqueur lui répondit : « Laisse-le vivre, puissante reine ; le temps peut encore venir où ses services te dédommageront du mal qu'il t'a fait. » Mais Chriemhilde, sans tenir compte des paroles de Dietrich, fit jeter son ennemi au cachot et, d'une voix étranglée par la soif du sang si longtemps attendu, mais tout en feignant un apaisement, elle lui dit : « Veux-tu me rendre sur l'heure ce que tu m'as volé? C'est à ce prix seul que tu reverras la Bourgogne. »—« Reine, » lui répondit Hagen, qui savait bien que sa mort était une chose arrêtée dans l'esprit de Chriemhilde et qu'elle feignait ainsi à seule fin de ravoir ses richesses.



JOSEPH EXPLIQUANT LES SONGES A PHARAON, d'après la gravure sur bois de la Bible de Schnorr.

« reine, tu perds ton temps, je ne suis point dupe de tes paroles : j'ai du reste juré de ne rendre les trésors des Nibelungen à qui que ce soit, tant que la vie restera encore à un seul de mes chefs. » Le misérable, qui sentait son heure approcher, dit ceci pour entraîner à sa perte son roi, le frère de Chriemhilde, qui seul, avec Hagen, avait survécu aux milliers de Burgondes. « Hé bien, ton roi mourra sur l'heure ! » s'écria Chriemhilde hors d'elle-même, en se rappelant que son cher Siegfried avait été immolé d'après les ordres de Günther, auquel elle fit trancher la tête et la montra au héros de Troneck. Le sombre Hagen, en voyant la tête sanglante de son roi, ne put retenir un frémissement d'horreur, qui, refoulé aussitôt, ne l'empêcha pas de dire : « Chriemhilde, je vois que tout est fini ; le voilà mort aussi, le noble chef des Burgondes ; tous ont péri maintenant : Gernot, Giselher, Dankwart et Folker, les héros des héros. Hé bien, démon inexorable, le trésor qui n'est plus maintenant connu que de Dieu et de moi, tu ne l'auras jamais. Enrage donc, jamais, jamais tu ne sauras où il est enfoui. » — « Au moins, tu n'emporteras pas avec toi tout ce que mon époux

m'avait laissé, s'écria la reine ; il me reste son épée que tu lui avais volée aussi afin de l'assassiner impunément ; cette épée, l'épée de mon bien-aimé Siegfried, elle m'a été rendue par Dietrich, ton vainqueur ; regarde-la bien, la voici ! » Chriemhilde saisit alors l'arme et lui en trancha d'un seul coup la tête. Etzel, spectateur muet de cette scène, s'écria : « O malheur, le plus brave des guerriers qui ait jamais porté bouclier et casque, te voilà mort, tué par une femme ! » Alors Hildebrand, le vieux chevalier à la longue barbe blanche, s'écria à son tour : « Sur mon âme et conscience, on ne dira point que j'ai laissé impunément immoler un tel héros par les mains d'une femme. Peu importe ici le mal que Hagen a fait à moi ou aux miens, on ne laissera pas tuer ainsi des chevaliers ; il faut que Hagen soit vengé à son tour ! » Furieux, il s'élance vers la reine et lui porte un terrible coup d'épée ; blessée à mort, Chriemhilde tombe en jetant de faibles cris. Le sol était alors jonché de cadavres, parmi lesquels le corps brisé de la reine ressemblait à la tige d'un lis écrasé sous des chênes abattus par l'orage. « Tous les chefs les plus illustres étaient immolés avec leurs chevaliers et leurs hommes d'armes ; le peuple, morne et consterné, » dit le poëte. C'est ainsi que se termina ce funeste tournoi ; l'amour d'une noble femme y avait porté la destruction des peuples. Les noces du roi Etzel s'étaient terminées dans le deuil, car les maux suivent ordinairement la joie de bien près.

Il est à regretter que le maître n'ait pas aussi encadré dans cette série l'épisode du passage du Rhin, un des plus dramatiques, où Hagen croyait échapper à la funeste prédiction des « *Nyxes,* » en noyant le chapelain du roi. Lorsque les nymphes se furent revêtues, dit le poëme, l'une d'elles, Siegelinde, changeant de langage, fit connaître au farouche Hagen la vérité : — « Ma cousine s'est moquée de toi ; elle t'a entièrement trompé sur l'avenir, afin de ravoir ses vêtements que tu lui avais pris. Écoute maintenant ce que le destin t'annonce par ma bouche : toi et tes compagnons, vous périrez tous chez les Huns ! » — Hagen prit ces paroles pour une imposture : en effet, pouvait-il croire que tous ces héros succomberaient de sitôt ? L'autre nymphe confirma cependant la terrible sentence, en y ajoutant que le seul qui échapperait serait le chapelain du roi.

Voici de quelle manière le perfide guerrier croyait faire mentir la prédiction. Apercevant le prêtre près des bagages de la chapelle du roi, appuyé sur le reliquaire, il le saisit subitement, le lança par-dessus le bord du bateau. Giselher et Gernot entrèrent dans une grande colère, mais tout fut inutile ; Hagen abandonna le malheureux aux vagues, et au lieu de lui faire porter secours, le poussa même avec l'aviron au fond de l'eau ; mais le prêtre reparut sur la surface de l'eau « et, porté par la main de Dieu, » atteignit le rivage qu'il venait de quitter, où, après avoir secoué ses vêtements, Hagen le vit sain et sauf et comprit que les nymphes lui avaient dit la vérité et qu'il périrait avec tous ses compagnons.

Le plan que Schnorr a suivi dans l'arrangement de la succession des épisodes tirés des Nibelungen, est irréprochable et tel que les nombreux tableaux rendent parfaitement les sujets choisis. Quant aux personnages, on y reproche au peintre, il est vrai, les proportions trop fortes et les traits trop mâles des femmes ; mais, devant représenter des héroïnes d'une époque aussi rude (voyez la nuit des noces de Brunhilde et de Günther), il a fait ce qu'il devait faire en artiste logique.

Ce vaste chant des Nibelungen, recueilli déjà au commencement du treizième siècle et qui montre une originalité absolue, Iliade et Odyssée réunies du Nord, qui représente le commencement de la poésie allemande, d'où découlent pour ainsi dire toute la littérature et même les beaux-arts modernes de la race germanique, l'une comme les autres si différents de ceux des peuples romans, n'a de parent dans les poésies et les littératures du monde entier que l'Edda ; là, un grand nombre d'épisodes et parfois le langage paraissent être sortis de la même source. Schnorr, n'en déplaise aux critiques trop sévères et qui ne se rendent pas compte des énormes difficultés d'une telle œuvre, a parfaitement réussi dans l'interprétation ; il a su s'identifier avec la pensée dominante du poëme, qu'il a suivi pas à pas sans tomber dans la monotonie et en se tenant toujours éloigné du vulgarisme. Si la technique, le fini, a été un peu négligé, il faut tenir compte de l'importance de l'œuvre, dont l'irréprochable exécution, telle qu'on l'exige d'un tableau à l'huile, aurait demandé plus de temps que la vie d'un homme n'en peut fournir. L'idée dominante, celle de dérouler sous les yeux du spectateur toute la magnifique épopée reproduite en formes

plastiques et capable à la fois de frapper et de charmer le penseur et le peuple même illettré, a été atteinte d'autant plus que la gravure s'est mise à l'œuvre afin de populariser, de répandre partout, ces images frappées au coin d'une incontestable originalité. Ces fresques, qui ornent les murs de chacune des quatre salles d'autant de compositions principales et les lunettes de nombreux petits sujets, représentent les épisodes suivants : *Siegfried revenant de combattre les Saxons ;* l'*Arrivée de Brunhilde à Worms ;* les *Épousailles de Siegfried et de Chriemhilde ;* la *Remise de la ceinture ; Querelle des deux reines devant le château de Worms ; Assassinat de Siegfried par Hagen ; Chriemhilde trouvant le cadavre de Siegfried à sa porte ; Hagen reconnu pour le meurtrier par la réouverture des blessures dès qu'il s'approche du cadavre ; Hagen jetant dans le Rhin le trésor des Nibelungen ; Chriemhilde demandant raison à Volker et à Hagen ; Combat dans l'escalier du palais incendié ; Dietrich terrassant Hagen qui est tué par Chriemhilde*, et celle-ci *tuée* à son tour *par Hildebrand.*

La cinquième petite salle ou plutôt cabinet, dite des *Plaintes des Nibelungen*, contient la dernière série de ces compositions qui certes feront survivre le nom de leur auteur.

Les sujets peints sur les parois de cette pièce sont extraits de l'ouvrage composé postérieurement au poëme principal et qui a été joint au manuscrit; ils offrent trois tableaux principaux : *Les morts portés hors de la salle sont pleurés par Hildebrand, Etzel, Dietrich et des femmes ;* des *Hérauts partant avec les armes de Rudiger afin d'annoncer au monde la plus grande histoire qui se soit jamais passée*, et l'*Évêque Pilgerin se faisant raconter cette histoire par les messagers.*

On peut donc parcourir toutes les phases du vaste poëme dans cette représentation plastique qui en offre les tableaux les plus importants. Malgré la lutte désespérée de la fin, la vengeance reste acquise à l'implacable Chriemhilde, l'inconsolable veuve de Siegfried qui, de ses propres mains et armée de l'épée de son époux assassiné, immole à la fin le meurtrier. Après cela, sa tâche est terminée : qu'aurait-elle encore à faire sur cette terre où tout lui rappelle sa perte irréparable ? Aussi le poëte la fait-il périr à son tour sous l'épée de Hildebrand !

Les *Nibelungen* sont peu connus en France, quoiqu'ils vaillent, sous certains rapports, les chefs-d'œuvre d'Homère et représentent, comme ceux-ci, l'image fidèle des temps héroïques d'une civilisation ébauchée seulement, mais déjà éminemment chevaleresque et où le barbare se trouve souvent entremêlé avec le sentiment le plus délicat. Si l'Edda rappelle encore plus les chants homériques par le merveilleux de la mythologie du Nord semé avec profusion dans l'action des guerriers, par des interventions qui rappellent constamment celles des dieux de l'Olympe dans la guerre de Troie, elle n'offre cependant rien qui soit supérieur aux Nibelungen, poëmes qui ont été traduits en français, d'une manière naïve et peu littéraire, il est vrai, en 1839, par M. Moreau de la Meltière, qui, sur le conseil de M. Guizot, avait choisi la prose. Un résumé assez détaillé de ces poëmes se trouve en outre placé dans l'introduction du second volume de l'*Histoire de l'art moderne en Allemagne*, par le comte A. Raczynski [1]. Inutile d'ajouter que ni l'un ni l'autre de ces travaux ne font bien connaître la poésie primitive, dont le charme est difficile à rendre dans la traduction, car la construction des phrases et le génie de la langue allemande diffèrent trop de ceux de la langue française, ce qui a été aussi la cause que nous ne possédons pas une traduction supportable du *Faust* de Gœthe; dans toutes celles qui existent, les plus précieux passages philosophiques y apparaissent souvent sous une tournure vraiment grotesque. Les *Nibelungen*, dont deux manuscrits appartiennent à la bibliothèque de Munich, un autre à celle de Saint-Gall, et un quatrième à feu de Lassberg, étaient presque ignorés encore au milieu du dix-huitième siècle, quand Lessing en parla et que Bodmer en dédia la première édition au grand Frédéric sous le titre de *Chriemhildens Rache* (*La Vengeance de Chriemhilde*). Depuis ont paru les publications de Chrétien-Henri Müller, en 1781 ; de Frédéric de Hagen, en 1807 ; de Zeume, en 1815 ; de Busching, en 1816 ; celle en vers du même Hagen, en 1824 ; de Lachmann, en 1826; de Charles Simrok, en 1827 ; de Schvenhuth, en 1834 ; de Niendorf, en 1854, et quelques autres

[1] Librairie Renouard, 6, rue de Tournon, à Paris.

encore. Simrock, qui a continué son œuvre par les *Amelungen*, sous le titre général du *Heldenbuch* (*Livre des Héros*), est de tous les auteurs celui dont les vers en allemand moderne ont le mieux conservé le caractère, la naïveté et la force des vieux dialectes. Les auteursqui ont contribué par leurs critiques à éclaircir les passages obscurs du vieux poëme sont plus particulièrement Zeume, Bouterweck, Busching, Zschokke. Oberlin, Walsch, Eschenburg, Heine, Dondorf, Uhlen, Doce, Biester et Nicolaï.

Si les Nibelungen représentent le mieux les poésies épiques allemandes primitives, éminemment nationales et d'une époque si reculée qu'elles se confondent encore avec celles des Scandinaves, dans lesquelles régnait une mythologie pareille et d'une égale âpreté, l'Edda (science-mère), recueil des chants de ces derniers peuples, tourne autour de semblables mobiles et offre les mêmes sentiments développés de la famille, la même teinte chevaleresque, mais aussi les mêmes genres de trahisons, de rudesse et de couleur locale. Une suite des *Nibelungen* a pour héros principaux le roi des Goths, Théodoric (probablement le même qu'Amal. le chef de la souche des rois ostrogoths). Hildebrandt et autres, y continuent les hauts faits des *Amelungen*, ennemis des Nibelungen ; on y peut suivre également les nombreuses vicissitudes et les transmissions auxquelles ont été soumis ces chants héroïques avant d'être réunis dans la grande épopée.

Charlemagne, qui aimait le chant, les chanteurs et la poésie, fit recueillir des temps anciens, vers l'an 800, un grand nombre de légendes versifiées, pour les transmettre à la postérité, recueil connu sous le nom de la *Collection Carlovingienne*, et dont malheureusement il n'existe plus qu'un seul morceau : le poëme sur *Hildebrand*. Eckhard, le moine de saint Gall, vers 973, et Pilgerin, évêque de Passau, vers 991, ont l'un et l'autre réuni et traduit en latin une grande partie des poésies des *Nibelungen*, croyant faire de l'histoire. comme le moine évêque de Posen, Bogufal, qui, en 1253, avait pris les *Nibelungen* pour base d'une histoire fantastique de la Pologne, en fondant l'histoire relativement moderne d'un peuple slave sur les traditions légendaires d'une si haute antiquité de peuples purement germaniques. Tous les trois avaient probablement encore à leur disposition la Collection carlovingienne. A ces chants primitifs des *Nibelungen* et des *Amelungen* en succédèrent d'autres en Allemagne, déjà modifiés, quant à la forme et aux sujets, par les poésies romanes (*Perceval;* les *Poésies du Minnesinger ou troubadour Wolfram d'Eschenbach; Tristan* et *Isolde*, par le Minnésinger Godefroi de *Strasbourg*, poëme qui fut continué par Ulrich de Turheim, Henri de Freiberg et autres, etc.), redevenues pures de tout mélange étranger et reflétant fidèlement dans sa grandeur, parfois un peu rude, l'époque toujours encore basée sur les grands coups d'épée ; cycle qui fut clos par le dernier des Hohenstauffen, l'infortuné *Conradin*, décapité en 1268, et dans lequel brillait en dernier lieu. par le lyrisme le plus élevé et le patriotisme le plus pur, *Walter von der Vogelweide*. Plus de trois cents chants de troubadours parurent sous les Hohenstauffen où Henri d'Ofterdingen, Reimar de Zweter, Bitterwolf, Henri de Risbach et Conrad de Wurtzbourg ont traité ce genre d'une manière remarquable. Il me paraît évident que les *Nibelungen*, comme l'*Iliade*, ne sont que des suites de poésies antérieures de bien des siècles à l'époque de leur réunion. Si on examine les différentes nuances, on arrive à la conviction que ni les unes ni les autres ne peuvent être les œuvres d'un seul poëte, mais qu'elles présentent des recueils de morceaux depuis longtemps transmis de bouche en bouche, publiés dans leur ensemble par des hommes de talent qui, après les avoir collectionnés, les ont accommodés à leur temps. L'*Iliade*, cette versification de la généalogie des dieux et de l'histoire de la guerre de Troie d'une période exclusivement héroïque est donc probablement comme les *Nibelungen* (tirés en partie des *Héros* et de la *Plainte*), une œuvre de compilation. Les poésies du Nord, qui nous occupent ici, ont toutes pour base les chants des Scaldes, et des traditions scandinaves, gothiques, lombardes, frankes, saxonnes, etc. On y voit figurer les mêmes noms, les mêmes événements ; quelques manuscrits encore existants n'offrent que des compilations du treizième, sinon du quatorzième siècle, accommodées sous certains rapports aux coutumes de cette période, car il y est même question d'*armures plates ou à plaques* dont l'usage ne remonte pas au delà de la seconde moitié du treizième siècle ou même au commencement du quatorzième. J'ai déjà fait observer ailleurs que Rosenkranz, dans son *Histoire de la poésie allemande au moyen âge*, divise les *Sagas des Héros* en deux parties, qu'il appelle avec raison l'*Iliade* et l'*Odyssee germaniques*. Il fait entrer dans la

première les *Sagas* de Siegfried, les *Nibelungen* et la *Plainte*; les *Combats de Dietrich contre les Dragons*; *Signol le Géant*; le *Départ d'Eck*; le *Roi Luarin ou le Petit Jardin des Rosiers*; les *Adieux de Dietrich*, la *Fuite de Dietrich*; la *Bataille des Corbeaux*, la *Mort d'Alphart*; le *grand Jardin des Rosiers*; *Walther d'Aquitaine*; *Bieterwolf et Dietlieb*; le *Lied de Hildebrand et Hadubrand*, et l'autre partie, il la compose de *Chudrun*, du *Roi Rother*; d'*Otnit*, de *Hug Dietrich* et de *Wolf Dietrich*.

Impossible de préciser les proportions de toutes ces traditions et la portée des modifications, là où la description des armes et des costumes, etc., n'offre pas des jalons sûrs. Si les poésies de l'époque glorieuse des Hohenstauffen prennent leurs racines dans les traditions empruntées aux temps des Nibelungen, accommodées postérieurement au temps d'Attila aux chants de l'Edda et même aux poésies des scaldes du Nord, celles des Nibelungen ressortent presque entièrement de ces dernières et se confondent même avec



LAMENTATIONS DE JÉRÉMIE, d'après la gravure sur bois de la Bible de Schnorr.

elles. Siegfried et Chriemhilde et les autres sujets des *Nibelungen* appartiennent aux temps de la première civilisation des pays germaniques, car les sciences et les arts, en dehors de l'orfévrerie et de l'armurerie, y sont faiblement représentés ; ce sont des poésies où l'on retrouve toujours avec l'âpreté, l'originalité souvent mélangée et la vigueur des chants des scaldes d'Islande, ces chanteurs historiographes des chefs dont ils exaltèrent les exploits et partagèrent la mort, et qui ne firent qu'imiter les bardes germaniques de la plus haute antiquité du druidisme. Ce qui distingue le plus les poésies primitives de celles de l'époque suivante, c'est que celles-ci avaient en vue, malgré le christianisme alors déjà introduit et florissant en Allemagne, de représenter encore, et presque entièrement, les traditions basées sur une mythologie pleine de magie, à la fois terrible et séduisante par la perspective d'une immortalité accouplée à la continuation des jouissances terrestres, et de récompenses telles que les promettent le séjour de la Walhalla et ses Walkiries. Les poésies d'imitation romane, par contre, ont un caractère plus religieux, plus chrétien et moins

original. Ayant puisé à toutes ces sources, en perdant l'âpreté et la rudesse, elles ont perdu l'originalité ; elles n'offrent plus le charme d'une œuvre primitive, d'une composition pure de tout élément étranger. Si les *Nibelungen* se distinguent des poésies scaldiques en ce qu'ils ne font plus descendre leurs héros des dieux, comme l'Edda, ils s'en rapprochent par l'exaltation des qualités des armes offensives et défensives ; par l'esprit chevaleresque encore conçu d'une manière moins développée, plus héroïque et moins *troubadour*, si je puis m'exprimer ainsi, et enfin par un merveilleux dans lequel ne se retrouve encore aucun reflet de la fable classique. Quant à l'origine du nom de Nibelungen, on n'a pu se mettre d'accord. Les uns le font dériver de *Niflheim*, l'enfer des Scandinaves (du germain *Nebelheim* ou patrie brumeuse), relégué à l'extrémité septentrionale du monde, où neuf fleuves roulent une eau bourbeuse, et où règne une nuit éternelle ; les poëtes du Nord, avec plus de raison, ont cherché l'origine de ce mot dans le *Nebel* (brouillard, en allemand), puisque Günther, Hagen et Chriemhilde sont des enfants du *Nifil* (*Nebel*), qui descend des dieux. Originaires de la Norwége, ils arrivent à Worms, dans le pays des Burgondes, pour offrir les trésors dont ils étaient porteurs. Dès lors, les Burgondes prennent également le nom de *Niflungen* ou *Nibelungen*, et leur destruction à la cour d'*Etzel* (Attila) est amenée par Chriemhilde, qui, devenue la femme de ce roi, ne vivait, comme nous l'avons vu, que pour sa vengeance et gardait fidèlement, jusqu'à son dernier souffle, le souvenir de son cher Siegfried, son premier époux, traîtreusement assassiné par Hagen.

Les *Nibelungen* proprement dits sont composés de vingt-neuf chants, et la *Plainte* (*Die Klage* ou *der Nibelungen-Noth*) de vingt autres.

Après nous être familiarisés avec le poëme qui a fourni à Schnorr les sujets de ses meilleures et plus célèbres compositions, revenons à sa vie et à ses autres œuvres.

Raczynski et après lui d'autres ont qualifié le talent de Schnorr d'agréable, capable seulement de rendre la grâce et le charme, mais non pas la force, critique difficile à ratifier et qui lui reproche juste le contraire de ce que d'autres tiennent à blâmer, par rapport à la trop grande énergie exprimée dans ses figures de femmes. Si les paysages du maître (V. entre autres la *Vigne près d'Olevano*), ainsi que plusieurs compositions mythologiques et de genre (V. *Nausicaa*[1], l'idyle *d'Angelica e Medoro*, les *Nymphes du Danube*, etc., et même sa *Noce de Cana* d'un sentiment si religieux), montrent, il est vrai, cette grâce et cette beauté propres à son crayon, la *Mort de Chriemhilde* et tant d'autres morceaux révèlent un talent mâle, qui touche même parfois à cette rudesse et à cette dureté reprochées plus particulièrement à ses figures de femmes. Quant au parachronismes dans les costumes et dans les armes, ils sont aussi flagrants chez Schnorr que chez presque tous les peintres d'histoire, et plus particulièrement chez les peintres allemands dont la constante préoccupation est la recherche du pittoresque aux dépens de la vérité historique. Tout en respectant dans les compositions des Nibelungen le style architectural, le maître y a représenté les chevaliers coiffés de casques impossibles, mi-heaumes, mi-bassinets et surmontés de cimiers qui n'étaient en usage qu'à partir du quatorzième siècle, encore dans les tournois seulement, où l'on ajoutait ordinairement ces ornements en cuir, en bois et même en carton, parce qu'ils ne devaient servir que durant une seule journée. Schnorr a bien armé quelques chevaliers des boucliers longs de l'époque représentée, mais d'autres guerriers, tels que Hagen, Volker et le barde Dankwart, ne sont même plus revêtus de la cotte de mailles, du *haubert* (*grand* et *blanc haubert*), mais du sarrau d'armes sans manches (*Waffenrock*) fixé par une ceinture qui descend obliquement sur les hanches et à laquelle est attachée la *miséricorde* sans gardes, le tout en usage seulement au commencement du quinzième siècle. Ces hérésies deviennent encore plus choquantes là où le maître a représenté la jeune fille sortant du bateau, dans l'*Arrivée de Brunhilde*, gravée par Wright et Folkart, de Londres, pour l'ouvrage de Raczynski.

Considéré comme paysagiste, Schnorr occupe encore une place distinguée, mais ne peut être rangé parmi les spécialistes de cette branche ; ayant seulement composé le paysage en peintre d'histoire, il y a fait preuve d'une qualité précieuse, celle de savoir imprimer à des tableaux purement agrestes le caractère

[1] Tiré de l'*Odyssée*, liv. VI. Nausicaa a trouvé Ulysse sur les bords de la mer et retourne à la ville.

historique voulu, même là où il n'a pas eu recours au *staffage* (moyens *anthropomorphique* et *zoographique*, c'est-à-dire l'animation d'une composition paysagiste au moyen de figures d'hommes et d'animaux).



NOÉMIE REVENANT A BETHLÉEM AVEC RUTH, reproduction héliographique en fac-simile d'une des planches de la Bible de Schnorr.

Chargé déjà, peu de temps avant que la première série des fresques tirées des Nibelungen fût terminée, d'un autre cycle de compositions à exécuter également à la fresque sur les parois de la grande salle du palais nommé *Saalbau*, le maître, quoique profondément flatté du grand succès de son œuvre, commençait

à craindre que sa vie ne suffit pas à mener à bonne fin tous ces travaux, car la nouvelle commande comprenait des épisodes importants de la vie de Charlemagne, de Frédéric Barberousse et de Rodolphe de Habsbourg. La critique est restée partagée sur le mérite de ces tableaux : tandis que les uns les trouvent trop décoratifs, et par là inférieurs aux Nibelungen, d'autres y voient des chefs-d'œuvre. — Le plan qui a présidé à ce décor artistique a eu pour but de figurer les trois périodes les plus marquantes de l'histoire de l'Allemagne au moyen âge et des ancêtres du Mécène bavarois. Les statues, placées dans cette même salle, sont en bronze doré au feu et de dix pieds de hauteur. Les fresques représentent :

Le *Sacre de Charlemagne ;* sa *Victoire sur Desiderius* et son *Triomphe sur les Saxons ;* le *Baptême de Wittekind et de sa femme Geva ;* le *Couronnement de Charlemagne à Saint-Pierre* et sa *Mort.* Les tableaux de la frise montrent *Charlemagne à Saint-Pierre ;* le même *partant en guerre avec son père ; Charlemagne montant sur le trône ;* la *Première expédition contre les Saxons ;* son *Entrée en Italie où il tue le brigand Eberhard ;* son *Entrée à Rome ;* sa *Victoire sur les Sarrasins ;* celle *sur les Avares ; Charlemagne législateur ; Charlemagne fondateur d'églises ;* l'*Empereur envoyant des dons au Saint-Sépulcre ; Charlemagne faisant creuser des canaux ;* le même *protégeant l'agriculture et la chasse ainsi que les sciences et l'éducation du clergé.*

La seconde salle, celle de Barberousse, montre l'*Election de l'empereur ;* son *Entrée à Milan* (voyez p. 7, la reproduction) ; sa *Réconciliation avec le pape Alexandre ;* les *Fêtes de la diète de Mayence ;* la *Bataille d'Iconium ;* la *Mort de l'empereur ;* l'*Investiture d'Othon de Wittelsbach ;* le *Combat* de celui-ci *contre Henri le Lion* et le *Mariage de son fils.*

La salle des Habsbourg est ornée de trois compositions capitales : *Rodolphe guidant un prêtre à travers les eaux débordées ;* le *même couronné roi d'Allemagne ;* sa *Victoire sur Ottokar* et ses *Luttes contre les chevaliers détrousseurs dont il détruit les châteaux pour assurer la sécurité du pays.*

Raczynski a fait observer dans les *Mélanges pour servir de complément*, annexés à son *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, que Schnorr était entre autres et surtout assisté dans les travaux des décors du Palais-Royal par Schwindt et aussi par Giessmann et Jäger, tous deux de l'Académie de Munich, ainsi que par Palme et Bohème. Ce dernier a été plus spécialement chargé du développement des compositions prises dans la vie de Barberousse. Le n° 216 de la *Gazette universelle* de l'année 1839 nous apprend que la peinture employée par Schnorr dans les travaux du Palais-Royal, n'était pas de la fresque, mais de l'encaustique perfectionnée dont l'invention est attribuée à Fernbach.

Quant aux fresques déjà mentionnées de la villa Massimi à Rome, les onze principaux sujets pris dans le *Roland* de l'Arioste et sur lesquels le maître lui-même a publié des articles, de 1825 à 1828, dans le *Morgenblatt*, ont donné lieu à la même diversité d'appréciations que celles exécutées au *Saalbau ;* ce sont : l'*Attaque de Paris par Agramant ;* un *Ange vient au secours de la ville ; Rinaldo chasse les païens ; Destruction de leur flotte ;* les *Chrétiens s'emparant de Biserte ; Agramant tué par Roland ;* l'*Amour de Roland pour Angélique et sa folie ; Roland recouvrant la raison ; Mélisse dévoilant à Bradamante les destinées et la grandeur future de la famille d'Este, descendant de Bradamante et de Roger ; Roger triomphant de tous les obstacles et épousant Bradamante ; Charlemagne célébrant par des fêtes les victoires qu'il a remportées sur ses ennemis*, et le *Mariage de Roger.*

La villa *Massimi*, située près de l'église de Latran, est une construction peu considérable, maison de campagne consistant en un rez-de-chaussée et entourée d'un jardin fort triste, où les haies tailladées dominent. Ce sont trois pièces que les artistes allemands ont ornées de fresques ; les deux plus petites, de huit aunes carrées à peine, montrent des compositions tirées du Dante (exécutées par Koch et Veit), et de la *Jérusalem délivrée* du Tasse (œuvres d'Overbeck et de Führich) : c'est dans le vestibule, du double de la grandeur des deux pièces, que Schnorr a placé ses sujets pris dans le *Roland* d'Arioste. L'artiste, en disant lui-même dans la *description* publiée d'après le désir du marquis, que : « Un poëme tel que le *Roland furieux* d'Arioste, où l'idée principale est aussi cachée que le fil qui réunit un riche bouquet, et qui montre tant d'arbitraire dans la composition de ses parties et offre une si grande étendue, doit nécessairement se graver

de manières différentes dans le souvenir du lecteur, tout en y produisant peut-être la même impression générale, » — avait senti que la conception de ces épisodes ne pouvait pas être du goût d'un grand nombre



MADELEINE CHERCHE LE SEIGNEUR ET NE LE TROUVE PAS, reproduction héliographique en fac-simile d'une des planches de la Bible de Schnorr.

de visiteurs et qu'une critique du point de vue du goût individuel est inadmissible là où l'objectibilité peut être centuple.

L'élément paysagiste même n'a pas été négligé dans ces compositions où il sert de fond et d'encadrement

aux sujets romantiques, sur lesquels l'artiste a su répandre le charme de l'harmonie, même là où la discordance ressort des contrastes. Quant au caractère des figures, aux costumes et à l'ornement, on y retrouve le défaut déjà mentionné : manque de couleur locale et accumulation d'anachronismes. Dans quelques-unes de ces compositions apparaissent des réminiscences : tel est le *Baptême de Roger*, qui fait penser aux œuvres du Florentin *Benozzo Gozzoli.* Pour ce qui concerne la partie technique des fresques de la villa, c'est-à-dire la couleur, et abstraction faite du dessin pur et simple et de la composition toujours savante, elle est fort discutable.

Un nombre considérable d'appréciations et de critiques ont été publiées sur ce grand peintre et sur son œuvre, parmi lesquelles on peut mentionner le travail de Max Jordans : « *Aus Julius Schnorr's Lehrr und Wanderjahren,* » dans le *Zeitschrift für bildende Künste*, II, p. 1 à 12 et 285 à 298, et un autre par H. Riegel dans les *Deutsche Monatshefte* de Westermann, 1872, octobre, p. 72 à 90, ainsi que deux articles dans le *Cotta'sches Kunstblatt* de 1829-1843 ; dans le *Deutsches Kunstblatt*, 1850-1858 ; dans les *Dioskuren*, 1860-1862 ; dans *Kugler's Kleine Schriften*, 3 ; dans Müller, *Universalbuch von München;* dans l'*Histoire de l'art moderne en Allemagne*, de Raczynski ; dans les *Künstler aller Zeiten, etc.*, de Fr. Müller, Dr. Kail Klusinger et A. Seuber, Stuttgart, 1864.

Schnorr, qui était d'une constitution faible, nerveuse et même chétive, ne s'est jamais trouvé dans un bon état de santé à Rome dont le climat ne lui convenait d'aucune manière ; plusieurs fois il se vit obligé de quitter ses travaux pour passer quelque temps à Albano, où il rencontra le poëte Rückert et prit goût pour le paysage qu'il étudia depuis avec fruit dans les environs de Rome. Ce furent plus particulièrement ces considérations hygiéniques qui lui firent accepter, en 1827, sa nouvelle position à Munich, où il put enfin épouser la belle jeune fille avec laquelle il s'était fiancé à Vienne presque encore enfant et qui, durant cinquante ans, lui fut une épouse fidèle et affectueuse.

Se voyant dès lors à l'abri de toute gêne, l'artiste heureux aussi dans son ménage, pouvait se livrer entièrement à son art et à l'achèvement de ses grandes compositions, consistant presque exclusivement en sujets romantiques, plus propres à son talent que les scènes tirées de l'antiquité classique dont il n'a laissé que deux : *Nausicaa suivie d'Ulysse* et un autre sujet tiré également d'Homère. Après vingt années de labeur ininterrompu, Schnorr se sentit fatigué et crut trouver dans la place de professeur à l'Académie de Dresde, qui lui fut offerte en 1846, une retraite plus paisible ; il alla se fixer dans sa ville natale, où il est mort en 1872, à l'âge de soixante-dix-huit ans, directeur et conservateur de la célèbre galerie des tableaux, aimé et regretté de tous ceux qui l'ont approché.

C'était en 1862, dix ans avant sa fin et à l'occasion de l'achèvement de la Bible, que les artistes saxons lui offrirent une fête à Seibenreichen près de Meissen. Les peintres de Dresde lui présentèrent à cette occasion un riche gobelet, ceux de Leipzig un pupitre portant un volume de sa Bible, orné d'une reliure précieuse, la ville de Leipzig, le diplôme honoraire de la bourgeoisie, et l'Université celui du doctorat. Décoré des ordres de Bavière, de Belgique et de Prusse, Schnorr était aussi membre de plusieurs académies. Le maître put, à cette fête, voir passer sous ses yeux les principales figures des nombreuses compositions créées par son pinceau ; c'est avec ces types que les artistes avaient imaginé une cavalcade, dont la longue file se déroulait devant le regard attendri du vieux maître pendant que le chœur des peintres chantait :

Das sind nicht Bilder, die der Wahn geschaffen,
Ich weiss es, sie sind ewig, denn's sie sind.

(Ces images-là, certes, elles sont éternelles,
Je le sais, parce qu'elles sont réelles.)

AUGUSTE DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

FRESQUES.

Munich. — Au Königsbau. — Les compositions suivantes, tirées des *Nibelungen : Siegfried revenant de combattre les Saxons; l'Arrivée de Brunhilde à Worms; les Épousailles de Siegfried et de Chriemhilde; la Remise de la ceinture; Querelle des deux reines devant le château de Worms; Meurtre de Siegfried par Hagen; Chriemhilde trouvant le cadavre de Siegfried à sa porte; Hagen reconnu pour le meurtrier par la réouverture des blessures dès qu'il s'approche du cadavre; Hagen jetant dans le Rhin le trésor des Nibelungen; Chriemhilde demandant raison à Wolker et à Hagen; Combat dans l'escalier du palais incendié; Dietrich terrassant Hagen*, et *Chriemhilde tuée par Hildebrand*. De plus : *les Morts, portés hors de la salle, sont pleurés par Hildebrand, Etzel, Dietrich et des femmes*; des *Hérauts partant avec les armes de Rudiger, afin d'annoncer au monde la plus grande histoire qui se soit jamais passée*, et *l'Évêque Pilgrin se faisant raconter cette histoire par les messagers*.

Au Saalbau. — *Le Sacre de Charlemagne; la Victoire de cet empereur sur Desiderius* ainsi que son *Triomphe sur les Saxons; le Baptême de Wittekind et de sa femme Geva; le Couronnement de Charlemagne à Saint-Pierre à Rome*, et *la Mort de l'empereur*. Les tableaux des fresques montrant *Charlemagne partant en guerre avec son père; la Première Expédition contre les Saxons; l'Entrée de l'empereur en Italie où il tue le brigand Eberhard*, et *son Entrée à Rome; sa Victoire sur les Sarrasins*, et celle sur *les Avares; Charlemagne législateur et fondateur d'églises; l'Empereur envoyant des dons au Saint-Sépulcre; Charlemagne faisant creuser des canaux*; le même *protégeant l'agriculture et la chasse*, ainsi que *les sciences et l'éducation du clergé*.

A la seconde salle du Saalbau, celle qui porte le nom de Barberousse. — *L'Election de l'empereur; son Entrée à Milan; sa Réconciliation avec le pape Alexandre; les Fêtes de la diète de Mayence; la Bataille d'Iconium; la Mort de Barberousse; l'Investiture d'Othon de Wittelsbach*, et *son Combat contre Henri le Lion*, et enfin *le Mariage de ses fils*.

A la troisième salle du Saalbau, celle nommée salle des Habsbourg. — *Rodolphe guidant un prêtre à travers les eaux débordées; Rodolphe couronné roi d'Allemagne; sa Victoire sur Ottokar* et *ses Luttes contre les chevaliers détrousseurs dont il détruit les châteaux*.

Rome. — A la villa Massimi. — Compositions tirées du *Roland* d'Arioste.

L'Attaque de Paris par Agramant; l'Ange qui vient au secours de la ville; Rinaldo chassant les païens; Destruction de la flotte; les Chrétiens s'emparant de Bizerte; Agramant tué par Roland; l'Amour de Roland et sa folie; le même, *recouvrant sa raison; Mélissa dévoilant les destinées; Roger triomphant; Charlemagne célébrant par des fêtes ses victoires et le mariage de Roger*.

TABLEAUX A L'HUILE.

Bale. — Au Musée. — *Le Christ apparaît à saint Pierre.*

Berlin. — A la villa Raczynski. — *Conte et légende.*

A l'hôtel du ministre Stein. — *La Mort de Barberousse.*

Dresde. — A la Collection Quandt. — *Sainte Famille; Madone; la Belle Albanaise.*

A la Galerie de Dresde. — *Sainte Élisabeth visitant la Vierge.*

Dans la succession du maître. — *Donnez à l'empereur ce qui appartient à l'empereur.*

A la collection Friesen. — *Les Adieux de Siegfried; Madone; une Sainte Famille; un Portrait de femme.*

Édimbourg. — Collection de lord Cathcart. — *La Noce de Cana.*

Francfort-sur-le-Mein. — Propriété de M. Reys. — *Fuite en Égypte.* — Propriétaires inconnus. *Le Samaritain et la Fuite en Égypte.*

Hambourg. — A l'association artistique. — *Ruth sur les champs de Booz.*

Leipzig. — Au musée. — Saint-Roch. Propriété du Dr Max. Jordan. — *Vittoria*, portrait.

Loschwitz. — A la collection du consul Heymel. — *Combat des Six*, d'après l'Arioste. Introduction aux Nibelungen.

L'Entrée de Siegfried avec les Rois captifs. Ottokar. Bataille.

Munich. — Propriété de la reine douairière. *Jacob et Rachel.* — Propriété de la comtesse de Kilmansegg. *La Mort de Frédéric Barberousse.* — A l'église protestante. *Composition d'autel.* — A la Pinacothèque. *La Rencontre de Chriemhilde et de Hagen.*

Wurzen. — Propriété du chanoine Ambach. *Le Christ bénissant les enfants.*

Localités et propriétaires inconnus. — *Le Conte et la Saga. Suzanne au bain.*

DESSINS.

Vingt-sept portraits se trouvant dans la succession.

Une série de trente Paysages italiens, propriété de M. Cichorius, à Leipzig. Les photographies en ont été publiées par Dürr, de la même ville.

Différentes compositions pour une publication de Homer, qui se trouvent dans la possession de M. Flinsch, à Berlin, et dans la succession.

Dessins des illustrations de la Bible, publiés par Cotta.

Dessins des *Nibelungen*, publiés par le même.

Une Madone, sépia, qui appartient à M. Lässig, à Dresde.

Foi, amour, espérance, aquarelle, au cabinet des dessins, à Dresde.

Les grands dessins pour la Bible.

Compositions pour l'église catholique à Dresde-Neustadt.

Épisode de la vie du pasteur Blockmann, propriété du Dr Blockmann, à Pirna.

Six cartons pour les vitraux de l'église de Saint-Paul à Londres.

Carton colorié pour un vitrail, de M. Kantzow.

Série des rôles joués par les fils du maître, propriété de M. Malvina Schnorr, de Karolsfeld.

Actes, études de costumes et esquisses, de toutes les périodes de la vie de l'artiste.

Combat des Six, d'après Arioste, au cabinet des dessins, à Dresde.

Le Déluge, d'après Arioste, au cabinet des dessins, à Dresde.

GRAVURES EXÉCUTÉES SUR LES DESSINS DE SCHNORR OU D'APRÈS SES COMPOSITIONS.

Deux cent quarante sujets bibliques, gravés sur bois, grand in-4, composant *la Sainte Bible illustrée*, exécutés en facsimile par les premiers graveurs de l'Académie de Dresde;

l'édition française chez A. W. Schülgen, à Paris. (V. la nomenclature dans le texte.)

Une gravure sur bois dans le Gewerbehalle de 1863.

La Réception de Brunhilde à Worms, gravée par Zimmermann, 1862.

Causeries en images, Leipzig, 1863.

Barberousse à Mayence, d'après le carton de la fresque du Saalbau, gravé par Langer, 1862.

Douze compositions pour le Homer, photographiées par Burchard, 1864.

Portrait de Christophe Erhard, peintre-graveur, gravé par Bürkner, 1846.

Trente-quatre sujets fac-simile tirés de la Bible, publiés chez Georges Wigand, à Leipzig, et chez Schülgen, à Paris.

Mercure découvrant la tortue, d'après Homer, lithographié à Paris en 1833.

Ulysse et Nausicaa, gravé par K. Oertel.

Hagen, Volker et Dankwart dans les Nibelungen, d'après un carton.

La Mort de Siegfried, gravée par Thaeter de Munich, en 1838.

Barberousse et Alexandre III à Venise.

Barberousse entrant à Milan, gravé par Julien Thaeter, grand in-folio.

Rodolphe de Habsbourg, d'après le carton des fresques du Saalbau, par Thaeter.

Le Couple de fiancés à la promenade, gravé par Ufer.

Le Cadavre de Siegfried transporté à Worms, gravé par Langer.

Vue d'Albano, gravé par Krüger.

La Foi, l'Amour et l'Espérance, gravé par Gonzenbach.

Jésus-Christ enfant enseignant au temple, gravé sur bois par Gaber.

La Fin des Nibelungen, gravée par Langer.

Portrait d'Overbeck. Paris, 1856, par Ludy.

Quelques planches pour l'Histoire allemande, de Bülow. Dresde, 1855.

Joies des chrétiens, Leipzig, 1855 ; quelques planches.

Reineck le renard, de Goethe. Illustration sur bois, gravé par Allgaier et Siegle. Stuttgard, 1856.

Le Christ mort sur la croix, 1854, gravé par Gaber.

Dans la Feuille artistique, etc., quelques gravures sur bois.

Dans l'Album des artistes de Leipzig, les adieux de la sainte Famille, de sainte Élisabeth et de saint Jean.

Dans le Holzschnitt Mappe de Bürckner, quelques gravures. Dresde, 1852.

Le Christ à la croix, gravé par Barfuss.

Vierge à l'enfant, gravée par Rahn.

Jacob luttant avec l'ange, gravé par Lödel.

La Détresse des Nibelungen.

Siegfried et Chriemhilde, Günther et Brunhilde, par Gonzenbach.

Portrait de Niebuhr, gravé par Félix Russeweyh, Rome, 1831.

Jacob, Laban et Rachel, d'après un dessin à la plume, gravé par Merz, 1834.

Jacob embrassant Rachel, d'après le dessin exécuté en 1820, et appartenant à M. de Schneider à Francfort-sur-le-Mein, gravé en 1828 par Hoff.

Quelques planches dans la publication du Dr Ru. Marggraff. Leipzig, 1838.

Quelques planches dans l'Album des artistes allemands, 1840.

Quelques planches dans Raczynski.

Charlemagne devant Paris, gravé par Wright et Folkart, à Londres.

Jacob et Rachel, gravé par Lacoste et Guillaume, à Paris.

Le Poëme des Nibelungen, gravé par Wright et Volker à Londres.

Hagen, Folkart et *Dankwart*, gravés par Brévière à Paris.

Ulysse et Nausicaa, gravé par Wright et Folkart à Londres.

Siegfried et Chriemhilde : la Ceinture et le Sceau, gravé par Andrew, Best et Leloir.

La jeune Fille sortant du bateau, gravée par W. et F. de L.

Groupe de combattants, gravé par Vogel à Berlin.

Portrait de Niebuhr, petit format, gravé par Merz.

Jacob demandant Rachel en mariage, gravé par Merz.

Dans les Études anatomiques, par Salomon et Aulich, avec une *préface* de Schnorr. Leipzig, 1841.

Dans l'École de peinture de Sipmann, Munich, 1842, quelques têtes, d'après Schnorr.

Frédéric Barberousse entrant à Milan, d'après le carton qui a servi aux fresques du Saalbau, à Munich, gravé par Thaeter.

Les Nibelungen, frise gravée par Schütz.

Dans le *Zeitschrift für bildende Kunst.*

La reproduction d'une partie des fresques de la villa Massimi.

Nausicaa, d'après le carton original, et un sujet pris dans *Angélique et Médore.*

Entrevue de Barberousse avec le pape Alexandre III à Venise, d'après les fresques du Saalbau, gravé par Thaeter.

PHOTOGRAPHIES.

Trente Paysages italiens, photographiés par Schwendler-Grossmann, chez Dürr à Leipzig.

Vingt sujets des Nibelungen, d'après les fresques du *Königsbau* à Munich, photographiés par Albert, à Munich.

LITHOGRAPHIES.

Contours du transparent placé dans la Glyptothèque à Munich lors de la réception de Cornélius, lithographie par Koch.

Dans l'école de dessin, Munich, 1845. Dessiné sur pierre par Schreiner.

Transparent de la fête des Chanteurs à Dresde, en 1865, chromolithographie.

Six sujets de *Angélique et Médore*, lithographiés par J. Völlingen à Munich.

Chriemhilde, Hagen et Volker.

Six lithographies d'après l'Arioste, Carlsruhe, 1833.

L'Empereur Rodolphe, juge, d'après un carton des fresques lithographié par Strähaber.

J 1819.

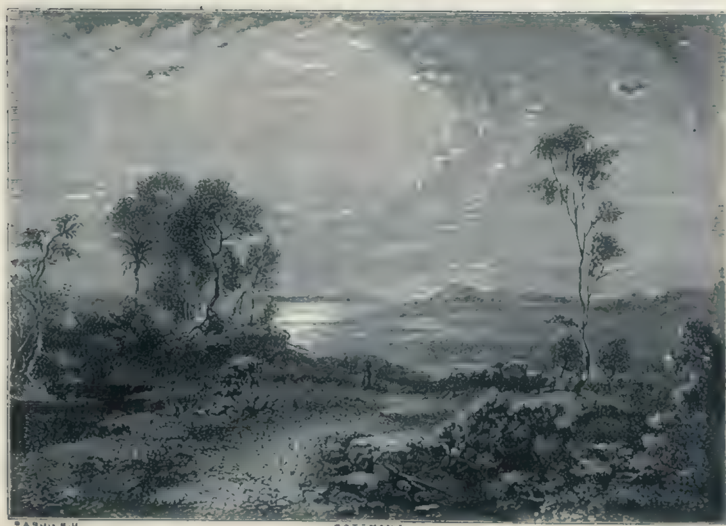
CORBEIL. — Typ. et stér. de CRÉTÉ FILS



École Allemande. *Paysages*

CHARLES ROTTMANN

NÉ EN 1798. — MORT EN 1850.



Sans avoir d'affinité bien marquante avec Schirmer, Rottmann a montré cependant la même tendance vers la peinture académique qui s'oppose à la copie fidèle de la nature dont elle a la prétention de vouloir corriger les défauts et d'arranger les sites.

Si Rottmann a su obtenir d'une manière très-heureuse les effets de lumière les plus variés et les plus frappants. il n'a pu échapper, malgré cette éminente et rare qualité, à l'inconvénient de produire sur le spectateur une certaine lassitude créée par les trop grandes surfaces de presque tous ses paysages, ordinairement peu accidentés; visant à embrasser de vastes étendues, il a souvent dû tomber dans le genre décoratif, qui ne permet pas à la peinture à l'huile de conserver ses bonnes qualités; aussi a-t-il brillé davantage dans les fresques et dans la peinture à l'encaustique : ses œuvres les plus remarquables en ces genres ornent, à la Nouvelle Pinacothèque de Munich, une salle entièrement consacrée à ces compositions, qui s'y trouvent sous un jour savamment combiné pour elles.

La force et l'originalité de Rottmann résident avant tout dans la manière ingénieuse par laquelle il a su caractériser des pages agrestes prises dans l'histoire, c'est-à-dire choisies là où se sont passés des événements historiques et où il sait rappeler ou présenter le fait, soit par une simple indication atmosphérique et l'effet lumineux désignant les heures durant lesquelles l'action a eu lieu, soit par le moindre épisode, souvent insignifiant en apparence et n'ôtant en rien à la composition son caractère purement paysagiste. On peut citer sous ce rapport le tableau qui représente le paysage avoisinant le champ où fut livrée la *bataille de Marathon*, large composition dans laquelle l'orage remontant à l'horizon vers l'est et l'unique cheval perse qui s'enfuit en course folle, indiquent au penseur la plaine célèbre dans laquelle l'armée de Darius fut détruite en 490 avant Jésus-Christ.

La valeur des paysages de ce peintre réside donc particulièrement dans la puissance d'obtenir de grands effets par des moyens des plus simples ; avare avant tout de la pureté des lignes toujours présentées sous une lumière transparente et chaude, sachant préciser admirablement les différentes parties de la journée par la distribution de la lumière solaire, il a toujours réussi à produire des effets que l'on croirait impossibles avec si peu de recherche.

Charles Rottmann est né en 1798 à Handschuhshausen, grand village situé dans une position ravissante, près de Heidelberg, localité vers laquelle les curieux furent longtemps attirés par la célèbre collection d'antiquités américaines aujourd'hui au musée de Berlin et où la nature très-propre à pousser le jeune artiste dans la voie du paysagiste, a été son seul maître, car Rottmann était autodidacte; il n'a jamais fréquenté d'atelier ni d'académie ; pour compléter ses études personnelles d'après nature, il a simplement copié plus tard quelques œuvres de Van Eyck, de Joseph Koch, et un certain nombre de compositions du Poussin.

C'est cette éducation artistique incomplète qui se révèle dans le coloris de ses tableaux à l'huile, pour l'exécution desquels il n'avait pas suffisamment acquis la partie technique, et qui, par contre, lui avait donné l'originalité qui n'a été affaiblie qu'à la suite de l'influence exercée par les tableaux du grand maître classique.

Fixé en 1822 à Munich, Rottmann visita l'Italie en 1825 et, de 1834 à 1835, la Grèce, et après une partie de l'Allemagne. C'est en 1837 qu'il fut chargé par le roi de couvrir de paysages italiens peints à fresque, une partie des murs intérieurs des arcades du Palais-Royal à Munich, dont la majeure partie a été malheureusement détériorée autant par les ravages du temps que par le manque de surveillance envers les gamins qui, en tout pays, ont la même passion de destruction.

Les œuvres de ce peintre accusent trois manières ou plutôt tendances qui indiquent autant de phases de sa vie artistique. La première est représentée par un grand nombre de petits paysages tirés des montagnes de la Bavière, où le dessin est déjà parfait, mais le coloris insignifiant. La seconde période est particulièrement bien représentée par les vingt-huit paysages italiens des arcades au jardin du Palais-Royal (*Hofgarten*) de Munich; ici la valeur réside avant tout dans la manière simple avec laquelle l'artiste, sans la moindre recherche, a su rendre le caractère distinct et local de chacun des sites. La troisième manière se manifeste dans les vingt-trois paysages grecs (parmi lesquels on doit signaler celui de Sicyone) de la salle spécialement consacrée à ces compositions au fond de la Nouvelle Pinacothèque de Munich, où le peintre les a exécutées en partie à l'encaustique et en partie à la résine (*Balsammalerei*), et non pas en stéréochromie, [1] comme quelques auteurs l'ont cru à tort; le *Paysage de Sicyone* et le *Champ de bataille de Marathon*, déjà mentionnés, sont les deux meilleures compositions de la série. Quoique ces paysages aient une grande popularité en Allemagne et produisent sur le visiteur, à l'aide de leur système d'éclairage spécial, un

[1] La *peinture stéréochromique* (appelée en allemand par ses inventeurs, le conseiller Fuchs et le peintre Schlothauer, de Munich, *Wasserglassmalerei*), diffère de la fresque en ce que les couleurs ne sont pas répandues sur la composition de chaux et de sable humide, mais sur la surface lisse et sèche du mur. Les couleurs de l'eau sont composées de matières exemptes d'affinité avec l'acide silicique ou le silicate de potasse. Le tableau terminé, on l'arrose abondamment d'une dissolution de silicate de potasse, qui donne à la surface la dureté de la pierre. Kaulbach a fait le premier essai de cette peinture , sous le péristyle du musée de Berlin.

effet heureux et entraînant, ils laissent grandement à désirer sous le rapport du fini et constituent plutôt un genre de décor mural que des tableaux proprement dits.

La tendance académique, que Rottmann avait conservée des études faites d'après le Poussin, y est aussi flagrante, quoique ces paysages soient copiés d'après nature ; l'artiste, une fois engagé dans la voie d'une peinture conventionnelle, a beau vouloir rendre fidèlement la nature, il n'échappera plus à la manie de l'arrangement. S'il sait toutefois éviter cet écueil, et malgré le sentiment qu'il peut avoir de la vraie nature, les longues études faites d'après des compositions arrangées finissent ordinairement par faire négliger le



PAQUIER del. ROTTMANN. p^{t} SARGENT. sc

MARATHON.

soin de la partie technique absolument nécessaire à rendre le vrai ; ce ne sont que des études suivies des grands maîtres hollandais qui pourront atténuer cet entraînement. Des tableaux peints sous de telles conditions se rapprocheront plutôt de la photographie dès que l'artiste, fourvoyé ainsi, veut revenir à la fidélité dont il ne sait plus rendre que la forme, puisque le sentiment de la nature a fait le plus souvent naufrage dans une esthétique de tradition.

Raczynski a aussi cité Rottmann, vers 1835, parmi les artistes de Carlsruhe ; l'auteur en fait mention à la suite d'une liste composée des noms des peintres C. Kuntz, E. Fries, Feoder, Fohr, Moosbrugger, Zoll, Dietz, Ellenrieder, Götzenberger, Gräfle, Grand, Helmsdorf, Kerer, Koopmann, Michelt, Vellier, Weber et Winterhalter (depuis à Paris) ; des graveurs Haldenwang et Frommel ; des sculpteurs Raufer, Balbach et

Lotsch, et des architectes Hübsch, Weihbrenner et Eisenlohr ; j'ignore si Rottmann a jamais travaillé à Carlsruhe, et je pense que cette citation a plutôt trait à la nationalité du peintre né dans le duché de Bade.

Les deux reproductions placées à la première et à la troisième page de la présente notice sont prises dans la série des vingt-trois paysages grecs susmentionnés ; la première représente un paysage italien, la seconde la *plaine de Marathon*.

On a publié sur ce peintre de nombreux articles, dont les plus favorables figurent dans : la *Conversations-lexicon* de *Brokhaus ;* dans l'*Histoire de l'art allemand* de *Forster ;* dans le *Kunstausstellung zu München im Jahre* 1858, par *Grosse ;* dans les *Kleine Schriften* de *Kugler ;* dans les *Monogrammistes* de *Nagler ;* dans l'*Histoire des arts plastiques* (*bildende Künste*) *du dix-neuvième siècle*, par *Springer ;* dans les *Künstler aller Zeiten*, etc., du professeur *Fr. Müller*, et dans l'*Encyclopédie des Beaux-Arts plastiques*, etc., de l'auteur de la présente notice.

Rottmann, dont le portrait, d'après une photographie, figure également ici à la première page, est mort à Munich, en 1850. Son frère Léopold, né à Heidelberg en 1813, a peint, comme lui, le paysage, mais non pas dans le genre académique ; opposé entièrement à la manière de Charles, il a préféré rendre la nature locale dans toute sa simplicité ; c'est lui qui est aussi l'auteur des dessins d'un ouvrage intitulé : *Ornements des principales constructions de Munich*, liv. I à III, publié à Munich de 1845 à 1846 ; il était en outre le collaborateur de G. Petzoldt et C. Herwege pour le : *Duché de Salzbourg et ses environs*.

AUGUSTE DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

PEINTURES A FRESQUE.

A Munich. — Sous les arcades du jardin du Palais-Royal, vingt-huit paysages italiens : *Trient ; Vérone ; Florence ; Perugia ; Acqua acetosa ; Rome ; Ruines de Rome ; Monte Caro ; Lago di Nomi ; Rivoli ; Monte Scrone ; Terracina ; Lago Averno ; Golfo di Baya ; Ile d'Ischia ; Palerme ; Sélinonte ; Girgenti ; le Temple de Junon Lucina à Girgenti ; l'Ætna ; le Théâtre de Taormina ; les Rochers cyclopéens ; Syracuse ; Messine ; Reggio ; Scylla* et *Cephalu*.

PEINTURES A L'ENCAUSTIQUE ET EN RÉSINE.

A Munich. — A la Nouvelle Pinacothèque, vingt-trois paysages grecs : *Nemea ; Mycènes ; Corinthe ; Brunia ; Copiassé ; Naxos ; Chalcis ; Egina ; Poros ; Marathon ; Épidaure ; Aulis ; Délos ; Sparte* en deux vues différentes ; *Olympe ; Salamis ; Sicyone*, vue de deux côtés ; *Tyrinthe ; Thèbes, Eleusis* et *Athènes*.

PEINTURES A L'HUILE.

A Munich. — *L'Eibsee dans les Alpes bavaroises.*
L'Acropole de Sicyone.
Corfou.
Monréal, près de Palerme.
Le Haut-Göhl (Alpes).
Vue de Brannenbourg.
L'Etna.
Le Cimetière de Syracuse.

PHOTOGRAPHIES D'APRÈS LES ŒUVRES DU MAITRE.

Vingt-trois planches grand in-folio, reproduisant les paysages grecs de la Pinacothèque.

Rottmann a d'abord signé par des monogrammes, et plus tard en toutes lettres ; parfois il n'a pas signé du tout.

Monogrammes de Rottmann. R. R. R. R. R. R.

Corbeil, typ. et stér. de Crété fils.



École Allemande. *Fresques, Histoire.*

HENRI-MARIE DE HESS

NÉ EN 1798. — MORT EN 1863.



La peinture, plus encore que les autres arts plastiques, peut, dans un simple sujet insignifiant en apparence, par une petite fleur des champs même, pourvu que le sujet soit rendu fidèlement et animé par le souffle du génie de l'artiste, représenter avec son sentiment et sa poésie nécessaires un chef-d'œuvre; mais il est incontestable que la *composition du peintre d'histoire*, dès qu'elle montre, à côté de l'exécution manuelle et de la technique, le fruit des connaissances archéologiques, littéraires et historiques, et avant tout le sentiment philosophique moderne, doit être placée au-dessus des tableaux de spécialité, tels que natures mortes, fleurs, fruits, paysages, genres, bestiaux et portraits. Dès qu'une telle création est conforme à la nature dans ses allures les moins guindées, qu'elle a rejeté entièrement la pose académique et que les formes s'élèvent, tout

en restant vraies, jusqu'à la hauteur de l'idéal, elle a atteint le zénith de l'art. La véritable *peinture d'histoire*, qu'il ne faut pas confondre avec la *peinture historique*, est une conquête du dix-neuvième siècle, puisque celui-ci a créé la véritable philosophie, et encore bien plus son application à l'art qui, jusque-là, s'était contenté du sentiment du beau et de l'apparence de la pensée. Avant Cornélius, Overbeck, Schäffer, Hess, Schnorr, Kaulbach et quelques autres grands maîtres, les hautes compositions d'histoire et de symbolisme, très-différentes des soi-disant peintures historiques et des mièvres *allégories* des deux derniers siècles, n'existaient pas et ne pouvaient pas exister, à cause de l'absence de l'esprit philosophique moderne qui, même dans la peinture religieuse, doit se manifester sous toutes les formes. Sans appartenir à l'école que les philochromes outrés et exclusifs appellent si injustement l'École du gris, et dans laquelle ils comprennent en France, entre autres, Ingres et Flandrin (demandant par pure ignorance la lumière de l'Orient jusque dans les brumeuses tavernes des bords de la Tamise, et les couleurs éclatantes pour les costumes et l'atmosphère du Nord), Henri Hess, un des grands maîtres de la peinture religieuse et d'histoire, doit cependant être rangé parmi les artistes qui ont fait bon marché du naturalisme, trop bon marché peut-être, et pour lesquels l'expression calme et réfléchie de la pensée et la reproduction du sentiment religieux et quelque peu uniforme de toute une époque de foi et d'abnégation représentent, sous certains rapports, avec raison, les qualités les plus essentielles de la peinture de l'histoire sacrée.

La peinture religieuse, aussi bien que la peinture symbolique et la peinture d'histoire en général, et plus spécialement celle de la fresque, ne peut et ne doit pas même offrir dans l'exécution le fini que l'on est en droit d'exiger d'un tableau de chevalet, tel que genre, petite marine, paysage, fleurs, nature morte, animaux, enfin ces spécialités où le naturalisme et la partie technique peuvent produire ce qui en constitue le principal mérite. Ceci a été peu compris de nos jours, et des critiques autorisés se sont laissé entraîner par la tendance ultraréaliste de l'époque, au point de raisonner parfois à la manière du plus malheureux rapin à qui la nature a refusé le pouvoir de s'élever au-dessus des ébauches d'atelier et pour lequel la grande peinture doit fournir des tirades qui rappellent toujours la fable du *Renard et les Raisins*. Un de ces critiques est allé jusqu'à dire « que cette grande peinture, telle que les Cornelius, les Rethel, les Schnorr, les Hess, les Overbeck, les Schinkel, les Kaulbach et autres l'ont pratiquée et la pratiquent encore, est « *tout simplement la substitution d'hiéroglyphes, de logogryphes et d'énigmes à l'homme même,* » que « ce que *l'esthétique appelle l'idéal*, ce que *les rhéteurs scholastiques appellent le Grand-Art,* n'est que *le mythe au lieu de la réalité*, *la mort au lieu de la vie ;* » et plus loin il appelle Cornelius le peintre qui ne peint pas : « *Ces peintres qui ne peignent pas et qui ont tant d'imagination, font traduire par le premier venu leurs idées en lignes allégoriques et à teintes plates le long des murs.* Il y a *ainsi dans l'Athènes allemande des symboles auxquels le commun des hommes ne comprend rien. Apparemment que Lessing, dans son livre sur les* Limites de la peinture et de la poésie, *aura trop vaguement défini ces bornes, puisque l'art de son pays fait de la poésie hiéroglyphique au lieu de peinture.* » C'est Burger (Thoré) qui parlait ainsi, manière de voir dont il était cependant grandement revenu vers la fin de sa carrière, où son esthétique s'était modifiée avantageusement. D'abord ces grands peintres *ne font pas traduire leurs idées en lignes allégoriques et en teintes plates le long des murs par le premier venu :* composant eux-mêmes les cartons, ils en peignent aussi souvent la plus grande partie, dirigent et surveillent le reste. Est-ce que les grands maîtres italiens de la Renaissance ont autrement procédé? Où existe-t-il des séries complètes de fresques entièrement exécutées et terminées par le créateur lui-même? Quant à ce que Burger a appelé le premier venu, c'est presque toujours un peintre de mérite déjà et le plus souvent formé par le maître, partageant entièrement sa manière de comprendre l'art, et dont il est pour ainsi dire l'incarnation. Quant à ce qui concerne la boutade sur les *teintes plates*, elle ne mérite pas qu'on s'y arrête et prouve qu'à cette époque Burger n'avait vu ni les fresques de Berlin, ni celles de Munich ; du reste, si le *commun des hommes n'y comprend rien*, je pense que l'ignorant ne comprendra pas mieux les sujets des peintres allégoriques, symboliques et historiques des autres Écoles et des meilleures époques. Est-ce que ce *commun des hommes* comprend davantage la peinture naturaliste? Est-ce qu'un paysan ne préférera

pas toujours une méchante gravure en lithographie grossièrement illuminée de couleurs criardes, dans le genre des images d'Épinal, au plus beau tableau, même d'un des maîtres favoris du critique d'alors, c'est-à-dire de ceux où il n'y a rien que la copie servile de la matière?

Si l'électisme poussé à l'excès peut amener l'extinction de l'enthousiasme indispensable à l'art, s'il ouvre trop souvent la voie à l'indifférence qui se contente d'une honnête médiocrité, cet exclusivisme, par contre, en faisant pencher tout d'un seul et même côté, en remplaçant la critique vraiment esthétique par le parti-pris, doit infailliblement conduire à l'anémie du grand art, qui vit autant de l'abstrait que du palpable, et pour lequel la conception multiple, qui conserve la naïveté, est une des conditions d'existence. Cet exclusivisme, on le rencontre, plus que partout ailleurs, dans le camp des fanatiques de la couleur, et c'est lui qui a produit les monstruosités des ultraréalistes de nos jours.

Après que David et son école en France et Carstens en Allemagne,— où Wachter et Schick, de Stuttgard,



SAINT BONIFACE SACRÉ ÉVÊQUE, fresque à la basilique au vocable de ce martyr, à Munich.

les élèves affranchis de David, n'ont marqué d'aucune manière dans la direction des arts, — eurent débarrassé la peinture du maniéré si répandu au dix-huitième siècle, que le grand maître français avait malheureusement remplacé par une conception trop académique, autre genre maniéré, une pléiade de jeunes artistes profita de la voie déjà déblayée par ce peintre et par Carstens pour revenir à la nature, mais à la nature choisie et purifiée de ses scories. Tout en étudiant cette nature assidûment, ils s'efforçaient aussi de remonter au delà de la Renaissance et même au delà de la seconde moitié du Moyen Age pour s'inspirer d'abord des créations de la foi chrétienne au plus près de ses sources. Henri Hess fait partie de ce groupe d'artistes si injustement ravalés par ces ultraréalistes qui, ne pouvant saisir que le côté purement matériel de la nature, exaltent outre mesure les serviles copies de la forme au détriment des œuvres où l'artiste a aussi réussi à rendre ce que la matière anime.

Si, dans la première série de ses compositions les plus importantes, les fresques sur fond doré de la

chapelle de Tous-les-Saints à Munich [1], dont Hess reçut la commande du roi, en 1826, à Rome, il y a encore des analogies d'arrangement avec le Giotto (Bondone, 1266-1276) et avec les œuvres d'autres artistes de l'époque dans laquelle vivait ce maître, demeuré si grandement byzantin (V. plus loin ce qu'en dit Raczynski), et même avec les mosaïques grecques, c'est-à-dire byzantines aussi, analogies nécessaires, indispensables sous bien des rapports, et plus particulièrement afin d'harmoniser ces fresques avec le style du monument, on n'y trouve nulle part la raideur, la maigreur ni la laideur des modèles, et tout montre déjà la majesté religieuse purifiée des passions humaines et rendue, quoique d'une manière archaïque, avec le sentiment tout à fait moderne. Hess s'était d'abord efforcé à ressaisir la grandeur du caractère primitif du christianisme; il y montre, à côté d'une incomparable élévation, l'uniformité qui règne quelquefois même dans les fresques peintes plus tard sur les parois de la basilique de Munich dédiée à saint Boniface, fondateur du christianisme en Allemagne. Si l'on trouve dans celles-ci quelques réminiscences des œuvres de Bernardino Luini (1500), à qui l'artiste allemand est supérieur, comme dessinateur, pour l'arrangement et pour les caractères des têtes, elles ne résident que dans la même sobriété et le profond sentiment, car rien, absolument rien, n'a ce caractère archéologique que Raczynski a cru y voir et qu'il confond avec le *sentiment* archaïque. Rappelant peut-être aussi le maître italien par quelques gammes, Hess l'a encore dépassé grandement par la conception idéale, que l'École italienne a toujours sacrifiée à la beauté réglée. Les douze grandes compositions qui, avec trente-six plus petites, représentent l'histoire de l'apôtre dont l'église porte le nom et des épisodes de la vie des autres saints connus pour avoir prêché l'Évangile aux païens en Allemagne et en Hollande, peuvent être regardées comme l'œuvre capitale du maître, et permettent le mieux de l'étudier, quoique les fresques de la chapelle de Tous-les-Saints offrent plus de variété de composition.

Il est incontestable que Hess fait partie du petit groupe des peintres de sujets religieux les plus illustres de notre temps, et qu'il s'est élevé dans cette peinture à une hauteur, à une noblesse et à une sérénité dont on ne trouvera peut-être nulle part ailleurs l'équivalent.

Inspiré profondément de la beauté abstraite plutôt que matérielle, et assez bon coloriste, ce maître a su verser à pleines mains sur ses compositions l'harmonie et le sentiment; mais, répétons-le, il n'a pas su éviter l'uniformité qui se trouve répandue même dans les types dont les caractères, toujours également beaux et élevés, nuisent à l'effet dramatique.

Toute cette carrière d'apôtre se déroule sous les yeux dans un monde de beauté et de sérénité où le parfait finit par lasser profondément; même la scène la plus tragique de la vie du saint, celle où on le voit subir le martyre sous les coups des naturels du pays, près de la petite rivière du Bome, en Frise, n'est guère faite pour émouvoir. Les sauvages Frisons, beaux comme des héros d'Homère, ne montrent que des poses et des figures aussi dignes et aussi harmonieuses, on pourrait même dire aussi sympathiques que celles de leurs victimes.

Un autre défaut, que Hess partage avec le plus grand nombre des peintres d'histoire, même de notre temps, si propice à l'acquisition des connaissances archéologiques, dorénavant indispensables pour l'exercice de l'art plastique, ce sont les parachronismes aussi bien dans les types et dans les costumes que dans les ustensiles et les armes de plusieurs de ses tableaux.

Dès que l'on considère l'époque où saint Boniface a prêché l'Évangile en Allemagne et en Hollande, ce huitième siècle d'une civilisation occidentale à peine ébauchée, comment admettre le crucifix à quatre clous du quatorzième siècle, et ce même objet de culte placé déjà sur l'autel et attaché sur une hampe pour les processions; la *planeta*, l'*infule* ou mitre pointue avec des *vittæ*, toutes n'apparaissant dans ces formes qu'au douzième siècle; ces ailettes de casques, ou cimiers de pure fantaisie, qui ne se montrent à peu près semblables, mais seulement en carton, en cuir et purement comme ornements de fête, que dans

[1] J. et C. Schraudolph, Binder, Noë, Abraham, Roch, Moralt et Müller ont collaboré à cette œuvre colossale, sous la direction du maître.

les tournois du quinzième et du seizième siècle; ces fers de framée d'une largeur inusitée chez les peuples gaulois et germaniques; enfin ces épées et cette hallebarde dont les formes accusent à première vue le quinzième siècle ! Quant à ce que j'appelle les anachronismes des types, ils éclatent dans les compositions qui représentent des scènes de la vie du Christ. Les personnages de la *Bénédiction des enfants* (V. p. 9), par exemple, offrent-ils quoi que ce soit de propre à la Palestine et n'ont-ils pas tous le caractère allemand ? Je sais bien que ces mêmes anachronismes se rencontrent chez le plus grand nombre des maîtres modernes et même chez tous les grands artistes de la Renaissance ; mais ne serait-il pas temps pour les peintres qui travaillent au milieu du dix-neuvième siècle, de suivre, eux aussi, le courant et d'acquérir les connaissances ethnographiques et archéologiques indispensables à leur art ?

Abstraction faite de ces quelques hérésies et de l'uniformité un peu fatigante des compositions, les œuvres du peintre de la vie de saint Boniface constitueront toujours des monuments d'un art indépendant de l'en-



DESTRUCTION DU CULTE DRUIDIQUE, fresque à la basilique de saint Boniface à Munich

gouement mobile des époques et de la fluctuation des idées, puisqu'elles représentent l'art pur et dans l'acception la plus élevée du mot. Si l'archéologue et l'amateur dont le savoir s'est développé, à la suite d'études spéciales, sont choqués parfois à cause du caractère archaïque de l'ensemble composé avec des types plus modernes, de certaines compositions de cette peinture d'histoire, leur influence sur le plus grand nombre des spectateurs sera toujours forte, et le but de l'art plastique se trouve atteint.

Comme artiste pris dans le sens le plus vrai du mot, le peintre de la vie de saint Boniface appartient aux sommités et n'est pas trop inférieur à Cornelius, quoique la réputation et la popularité méritées de celui-ci soient bien plus grandes et son talent plus universel et plus vaste.

Né en 1798, à Dusseldorf, Hess, à l'âge de huit ans, quitta cette ville avec son père, Charles-Ernest-Christophe, professeur-graveur en taille-douce à l'Académie, qui, après l'invasion de l'armée française, suivit la cour à Munich, où il fit entrer son fils Henri, en 1813, à l'Académie de Bavière. Des deux

frères de celui-ci, Pierre, l'aîné des trois, a peint des batailles, l'autre, Charles, les animaux. L'attention du public commença à être attirée sur le jeune peintre, vers 1817, lorsqu'il venait de terminer la *Sainte Famille*. qui fut achetée par la reine Caroline et lui valut la protection de cette princesse. De 1817 à 1826, on le voit exécuter une série de tableaux de l'Histoire Sainte : une *Charité*, propriété de M. Gypen; une *Vigile ou Nuit de Noël*, composition très-populaire, dont la reproduction se trouve partout en Allemagne et que le comte Raczynski a fait aussi graver par Lödel de Göttingue pour son *Histoire de l'art moderne*, etc. ; une *Sainte Cécile*, un *Saint Luc peignant la Vierge* et une *Mise au Tombeau* pour l'église des Théatins à Munich[1]. En outre de ces tableaux à l'huile qui s'élèvent à un assez grand nombre, on peut encore citer le *Saint Luc*, son premier ouvrage, terminé à l'âge de dix-huit ans, propriété du roi de Prusse, et une *Déposition*, peinte à l'âge de vingt ans pour la sacristie de cette même église des Théatins à Munich, tableau qui accuse l'influence des œuvres de Raphaël. Les *Trois Vertus théologales* (la Foi, l'Espérance et la Charité) se trouvent à la galerie Leuchtenberg de la même ville, et une *Charité avec deux enfants*, en demi-figures, appartient à la reine douairière de Bavière. Une des notes insérées dans les *Mélanges pour servir de complément* à l'histoire de Raczynski, mentionne aussi un fait intéressant ; on y lit que M. Howard, de Corby (Angleterre), avait commandé, en 1839, à Hess une reproduction libre de sa *Bénédiction des enfants*, tableau qui a été également exécuté à l'huile, avec des figures de grandeur naturelle et qui était destiné au maître-autel d'une chapelle que cet amateur allait faire construire à Corby dans les dépendances de ce château. Hess y a placé parmi les enfants les portraits des deux petites filles de M. Howard. Le jeune artiste avait passé trois ans de ce même laps de temps, entre 1821 et 1826 à Rome, où il exécuta entre autres le portrait de Thorwaldsen, aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich, le *Parnasse*, tableau actuellement en Angleterre, un *Apollon avec les Muses au Parnasse*, commandé par le roi Maximilien Ier, qui lui fit quitter l'Italie et le chargea d'importants travaux à Munich, où Hess s'occupa d'abord de plusieurs grands cartons pour les vitraux de la cathédrale de Ratisbonne, peints dans le célèbre établissement royal des peintures sur vitraux, dont le roi le nomma directeur de la partie artistique (Gärtner avait la direction technique), et qui fut élevé par notre maître à la hauteur du premier établissement de ce genre en Europe. Hess, aussi nommé professeur, fut chargé plus tard, par le roi Louis, des fresques de l'église de Tous-les-Saints dite *Nouvelle Chapelle de la Cour*, construite en 1837, par Klenze à côté de la résidence royale.

Conçu, dans le plus ancien style byzantino-roman, ce temple mesure 100 pieds sur 165 et montre des colonnes de marbre bariolé, des murs revêtus de marbre de toutes couleurs et une entrée presque invisible.

« Ce bâtiment, » dit Raczynski dans son *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, « ne me semble ni grandiose ni élégant à l'extérieur; je n'en accuse pas le style byzantin dans lequel il a été construit, car j'admire ce genre d'architecture. C'est l'application de ces formes architectoniques qui ne me semble pas heureuse. Je ne trouve pas que les détails s'accordent entre eux, ni qu'ils concourent à produire un bel effet. Si l'extérieur de cette église ne me satisfait guère, je n'ai que des éloges à donner à l'intérieur, où les fresques, il est vrai, prêtent leurs charmes à la construction, qui, il faut le reconnaître, est cependant belle. Les travaux de cette église ont été continués pendant dix ans. Le professeur Henri Hess a eu pour sa part 44,400 florins, ou à peu près 88,800 fr. Tout ce bâtiment n'a pas coûté plus de 380,000 florins. Je ne m'arrêterai pas à une description des fresques qui ornent l'intérieur de ce bâtiment ; le lecteur trouvera ces détails au chapitre consacré au peintre qui en est l'auteur ; j'y ai aussi joint un examen raisonné de ces magnifiques ouvrages. Il suffit de donner ici la copie d'une note inscrite dans mon journal, lors de ma visite ; elle est l'expression de la profonde émotion dont je ne me pouvais défendre alors. » — « Munich, 3 janvier 1837. Jour de mon arrivée. — Une des œuvres les plus remarquables, peut-être la plus belle de toutes

[1] Construite de 1675 à 1767 en style italien très-surchargé, elle contient, en outre de la toile de Hess, des tableaux du Tintoret, de Zanchi, de Cignani, de Charles Loth, etc. Le monument funéraire de la princesse Maximilienne-Joséphine, morte à l'âge de onze ans en 1821, exécuté par Eberhard, s'y trouve au transsept. Sous le nom de Théatins on désigne les *Clercs réguliers* de cette congrégation établie en 1524 à Rome par saint Gaétan de Tine et J.-P. Caraffa, évêque de Chieti (en latin Theate), depuis pape Paul IV. Cet ordre avait jadis une seule maison en France, quai Malaquais, à Paris.

celles qui aient été exécutées sous les auspices du roi, c'est la chapelle de *Tous-les-Saints*, décorée par Henri Hess. Les éloges que je lui ai donnés sont insuffisants ; maintenant que tout est achevé, on peut seulement juger de l'accord qui règne dans l'ouvrage, du caractère profondément religieux, de l'amour, de la foi, de la majesté dont toutes les compositions sont empreintes. J'ai passé plusieurs heures à examiner ces sujets, chacun séparément ; je reste convaincu que c'est une œuvre accomplie dans toutes ses parties, et qu'il n'en existe aucune ici qui présente plus d'harmonie dans son ensemble, plus de beautés d'un ordre élevé dans ses détails. »

Ce travail occupa le peintre jusqu'en 1837 et lui assura, dans l'École de son pays, une position marquante qui devait encore augmenter après l'exécution des fresques de la *Basilique* de Saint-Boniface, qui renferme les corps de la princesse Thérèse et du roi Louis. Celle-ci est une église construite à Munich par



LE MARTYRE DE SAINT BONIFACE, près de la petite rivière du Bome, en Frise ; fresque à la basilique de Munich qui porte le nom de cet apôtre du Christianisme en Allemagne et en Hollande.

Ziebland dans l'espace de cinq ans, aux frais du roi qui en posa la première pierre en 1835. Le style adopté est celui des premières basiliques chrétiennes à Rome ; commencée en 1845 et consacrée en 1850, elle forme un carré oblong comme les églises qu'elle imite et que les premiers chrétiens à Rome avaient trouvées dans les basiliques civiles où étaient installés la bourse, le tribunal, des bazars et qui servaient en outre aux réunions publiques ; genre de construction continué jusqu'au sixième siècle à partir de la conversion, en 323, de l'empereur Constantin, qui avait donné au pape Sylvestre son palais de Latran à Rome. La conception de ces basiliques est des plus simples : murs droits percés de fenêtres en plein cintre, fond (abside) demi-circulaire, trois nefs divisées par deux rangs de piliers ou de colonnes, plafond formé de poutres transversales [1]. La basilique moderne de Munich a 83 mètres de long sur 40 de large et 66 grandes

[1] Une très-belle construction dans ce style, c'est l'église Saint-Pierre, à Paris-Montrouge, élevée sur les plans et sous la direction de M. Vaudremer, architecte.

colonnes monolithes en marbre gris du Tyrol, avec piédestaux et chapiteaux en marbre blanc. La nef principale offre une seconde couverture en charpente non masquée, dont les poutres sont peintes et dorées, et à travers laquelle on voit la voûte à tonnelle à fond bleu et ornée d'étoiles d'or. La décoration principale, les fresques exécutées par Hess, représentent douze grandes compositions :

Saint Boniface confié par son père à l'abbé Wolfhard, du monastère d'Exeter; le saint Apôtre quittant l'Angleterre pour se rendre à Rome ; l'Investiture de saint Boniface par Grégoire II ; la Conversion des Frisons, dans le pays desquels il a le premier prêché le christianisme ; *Saint Boniface sacré évêque*, très-belle composition (v. p. 3) ; *l'Apôtre abattant dans la Hesse le chêne vénéré, consacré par les druides au dieu Donnar* (Tonnerre); *l'Apôtre et le duc Odilo de Bavière*, l'un des ancêtres des rois actuels ; *Saint Boniface consacrant l'église de Fulda; le Sacre de Pépin le Bref; le Départ de l'Apôtre de Mayence pour la Frise ; Martyre de Saint Boniface; Funérailles du Martyr dans l'église de Fulda.*

La préface dont l'édition française des douze planches de ces fresques, dédiée à l'épiscopat français (chez Schülgen, à Paris) est précédée, dit que « la vie de saint Boniface, l'apôtre de l'Allemagne, mais qui, par plus d'un lien, se rattache à la France, et dont la gloire d'ailleurs, comme celle de tous les saints et martyrs, appartient au monde catholique entier, cette vie, si admirablement remplie, si riche en épisodes émouvants, a souvent autant inspiré les historiens et les poëtes que les artistes. C'est peut-être le monument le plus complet de ce genre, élevé en l'honneur de l'apôtre dont l'histoire y est représentée en douze fresques formant douze tableaux. Ces pages que le burin de MM. Burger, Barfusz, Walde et Zimmermann, nous fait si bien connaître et où une composition heureuse s'unit à la force de l'expression et au charme du détail, ne peuvent qu'ajouter à la gloire de l'École allemande qui a si bien mérité de l'art religieux et fait ainsi revivre ce que le pape Grégoire III écrivait à saint Boniface : qu'après Dieu, la conversion de cent mille païens était due à celui-ci et à Charles-Martel, prince de France, qui l'avait beaucoup assisté dans cette entreprise. »

Chacune de ces gravures grand in-folio est accompagnée d'une page de texte contenant la légende détaillée qui sert à expliquer la composition ; les douze se suivent dans le même ordre chronologique qui règne dans le placement des fresques à Munich.

Les trente-six tableaux plus petits de la basilique montrent les actions des autres saints qui se sont signalés dans la propagande du Christianisme en Allemagne. Trente-quatre portraits des papes, depuis Jules III jusqu'à Grégoire XVI, y figurent dans autant de médaillons. Derrière l'autel du chœur, dans une niche, Hess a placé le grand tableau où le Christ est entouré d'une gloire d'anges et accompagné de la Vierge et de saint Jean-Baptiste, avec les apôtres qui ont répandu l'Évangile en Bavière : les saints Benoît, Boniface, Willibald, Corbinian, Ruppert, Émeran, Kilian et Magnus, vaste composition qui est surmontée des quatre évangélistes regardant l'Agneau de l'Apocalypse. Au-dessus de l'autel de la nef latérale de droite, le maître a placé la *Lapidation de saint Étienne*, et au-dessus de celui de la nef gauche, la *Vierge avec l'enfant Jésus, vénérés par les saints patrons des enfants de la famille royale : les saints Maximilien, Othon l'abbé, Luitpold, Adalbert l'évêque, Alexandre pape, et les saintes Mathilde l'impératrice, Adelgonde et Hildegarde, abbesses.*

Quant à la scène qui représente, dans la série de ces fresques, saint Boniface recevant du pape Grégoire II, tous les pouvoirs pour évangéliser l'Allemagne, elle a eu lieu à Rome, où, selon la tradition, le Saint-Père donna avec grande solennité au célèbre missionnaire, sur le tombeau même de saint Pierre, les pouvoirs qui furent confirmés par une lettre datée de la même année. L'épisode qui, dans ces mêmes fresques, montre la destruction de l'arbre druidique, se passe sur la rive gauche de l'Eder, près du village de Gheismar, où s'élevait un chêne vénéré de temps immémorial et consacré à Thor. Cet arbre est nommé, par Willibald, selon l'ancienne expression faussement attribuée aux druides, *Robur Jovis*, le chêne de Jupiter. Ce missionnaire raconte dans sa *Vita sancti Bonifacii*, que « à peine l'écorce eut-elle été légèrement entamée, que l'arbre tout entier, de la racine à la cime, fut violemment secoué comme par un vent d'orage, et, chancelant quelques instants comme un homme ivre, tomba avec fracas, en couvrant au loin le sol de ses



LE CHRIST BÉNISSANT LES ENFANTS, fresque à l'église de *Tous-les-Saints* à Munich

rameaux et de son tronc soudainement rompu et divisé, sans l'aide d'aucune main, en quatre parties. »

Pour ce qui concerne le tableau suivant, le *Martyre du Saint*, voici comment Willibald raconte le refus fait par l'apôtre à sa nombreuse suite de se laisser défendre par le glaive. « Qu'allez-vous faire, mes amis? Gardez-vous de combattre avec de pareilles armes ! Ne savons-nous pas, par les saintes Écritures, que, bien loin de rendre le mal pour le mal, nous devons rendre le bien pour le mal même? Voici le jour par nous tant désiré où le Ciel offre l'occasion du sacrifice; qui voudrait ne pas répondre à la voix d'en haut? » Le sujet qui montre saint Boniface sacré par le pape est presque irréprochable, même au point de vue archéologique; le maître y a reproduit la basilique byzantino-romano-latine dans tous ses détails et avec une grande exactitude. Le sacre a lieu presque dans l'abside, derrière le ciboire ou tabernacle (*tabernaculum*, *ciborium*) avec baldaquin; c'est particulièrement dans les églises de l'époque latine, que le grand autel flanqué des chaires (*ambones*) avec leur pupitre, la colonne qui sert à supporter le cierge de Pâques, et la balustrade en marbre étaient ordinairement à baldaquin. L'apôtre est agenouillé devant le tombeau de saint Pierre où la châsse est surmontée d'un crucifix; ici l'artiste a montré de véritables connaissances archéologiques en y attachant le Christ avec quatre clous et en le revêtant de la robe plus longue. L'évêque assistant et placé du côté gauche est aussi coiffé de la mitre peu élevée de l'époque, et les costumes accusent en général une étude consciencieuse. Grégoire II, revêtu de la longue *planeta* (d'où dérive la chasuble), et qui n'est pas encore découpée sur les côtés et laisse voir la bande, le *pallium* (mot latin qui veut dire manteau), d'abord vêtement, plus tard ornement ecclésiastique que le pape envoyait comme don particulier aux archevêques pour leur investiture, et quelquefois aux évêques *in pontificalibus*, est représenté au moment où il pose les mains sur la tête du nouvel évêque. Le maintien du pontife est admirable de calme, de dignité et de grandenr. Pas une de toutes ces figures dont l'expression, très-variée, ne rende avec bonheur ce qu'une telle composition exige. Les draperies, aussi bien des vêtements des religieux agenouillés que des prélats placés à droite, ne laissent prise à aucune critique : c'est une composition parfaite où tout respire la foi et l'élévation d'âme. Cet art de bien draper les figures, Hess l'a possédé à un très-haut degré; on le retrouve dans la composition qui représente le martyre du saint. Le prêtre tué dont le corps gît à gauche (*Adelar ?*), l'apôtre lui-même, et les personnes de sa suite, groupées à droite du tableau, montrent tous, dans l'arrangement de leurs vêtements, une main de maître.

Saint Boniface martyr, dont il s'agit ici, est le second saint martyr et le troisième saint de ce nom. « Le premier, dit la légende, était en relations coupables avec une femme nommée Aglaé, jeune et belle, d'une naissance illustre, très-riche, adonnée à toutes sortes de débauches, et dont Boniface était l'amant et l'intendant. Cette pécheresse, repentante et touchée de la grâce, l'appela un jour et lui dit : « Tu sais dans « quel abîme nous sommes tombés. J'ai entendu dire que si quelqu'un honore ceux qui ont souffert pour le « Christ, il aura part à sa gloire. Va donc en Orient nous chercher des reliques de saints qui y aient livré « leurs corps aux tourments pour ne pas renoncer à leur foi. » Boniface part muni de sommes considérables destinées à racheter des bourreaux ces précieux corps, et aussi à assister les pauvres. Avant de se mettre en route, touché de la grâce comme sa maîtresse, il lui dit : « Si, au lieu de rapporter les reliques « désirées, on rapportait mon propre corps martyrisé, le recevriez-vous? » Aglaé prit ces paroles pour une plaisanterie et n'y attacha aucune importance. En voyage, le converti ne voulait plus manger de la viande, ni boire du vin, et joignait à ces jeûnes, les prières, les larmes et d'autres œuvres de pénitence. L'Église d'Orient était alors persécutée avec la plus grande cruauté sous Maximin-Daïa, et cela surtout dans la Cilicie, dont le gouverneur Simplicius était sans pitié pour les chrétiens. Arrivé à Tarse, la capitale de cette province, Boniface envoya ses domestiques et ses chevaux dans un hôtel et se rendit directement chez le gouverneur, où il trouva sous la torture vingt-cinq martyrs desquels Boniface s'approcha. Après les avoir embrassés, il leur demandait de prier pour lui, qui bientôt serait soumis aux mêmes tortures. Le gouverneur, offensé par ces paroles dans lesquelles il voyait l'intention d'une insulte, demanda à Boniface qui il était. « Je suis un chrétien que toutes vos tortures ne sauraient faire renoncer à sa foi. — Nous allons voir, « ricana Simplicius : qu'on lui enfonce des roseaux sous les ongles. » Après avoir fait exécuter cet ordre, il

lui fit verser du plomb fondu dans la bouche. Sans se plaindre, le nouveau martyr demanda seulement l'assistance de leurs prières aux martyrs expirants, spectacle auquel le peuple même, dans sa barbarie, ne put résister, et qui l'attendrit tellement, qu'un symptôme de révolte fit juger prudent au gouverneur de se retirer.

« Le lendemain, amené de nouveau devant le tribunal, Boniface continua de professer sa foi ; alors, jeté dans un vase rempli de poix bouillante, il en sortit sans brûlures, mais il fut ensuite condamné à être décapité et exécuté sur-le-champ. Ses domestiques achetèrent du geôlier les dépouilles mortelles de leur maître et les emportèrent à Rome. » Le triomphe de saint Boniface arriva ainsi vers l'an 307 ; Aglaé lui fit élever un tombeau, et quelques années après, une chapelle complète. C'est en 1603 que les reliques de ce saint furent découvertes à Rome, en même temps que celles de saint Alexis, dans l'église qui portait anciennement le nom du premier des deux, et qui est aujourd'hui sous le vocable du second ; les reliques s'y trouvent actuellement dans deux riches tombeaux sous le grand autel.

Le second saint Boniface était pape (saint Boniface IV) ; fils d'un médecin de Valeria, ville du pays des Marses, il fut moine de Saint-Sébastien hors les murs à Rome et il était prêtre-cardinal, lorsqu'il fut élevé au pontificat sous l'empereur Phocas ; son sacre eut lieu l'an 607. Il a occupé le Saint-Siége presque sept années, durant lesquelles il créa vingt-cinq évêques et huit diacres ; il fit de sa maison paternelle un monastère doté avec ses propres biens et restaura la discipline. Ce pontife obtint de l'empereur le Panthéon qu'il convertit en église chrétienne sous le vocable de la *Vierge mère de Dieu et des Martyrs* (*Sainte-Marie aux Martyrs*) ; c'est lui qui y a fait transporter la grande quantité de reliques tirées des sabliers (Catacombes) qui ont été placées autour du grand autel. Mort en 614, sous le règne d'Héraclius, il est enseveli au Vatican.

Saint Boniface, archevêque de Mayence, que la plupart des traités français publiés sur la vie des saints ont omis de mentionner, était d'origine anglo-saxonne, de la lignée des Winfried, né à Kiston (*Cridiodnum*) en Devonshire, l'an 670, ou selon d'autres en 683. Confié dès sa plus tendre jeunesse aux soins des moines du couvent d'Exeter, il y fit des progrès rapides et prit le goût de la vie monacale, ce qui le décida à se rendre au monastère de Nuitzell, renommé alors pour la culture des sciences, et d'où il passa plus tard dans l'ordre des bénédictins. Bientôt la réputation de ses connaissances le fit choisir pour représenter le roi d'Angleterre dans un concile tenu par l'archevêque de Cantorbéry ; mais, entraîné vers les missions, le jeune Winfried se voua dès lors à la conversion des peuples païens qui habitaient les pays d'où ses ancêtres étaient venus lors de l'invasion. Parti en 716 pour la Frise, où son compatriote Willibrod, archevêque d'Utrecht, le mit en rapport avec le roi frison Ratbod, que Winfried exhorta à renoncer à la persécution des chrétiens et auquel il demanda la permission de prêcher l'Évangile dans ses États ; la guerre que Ratbod avait alors à soutenir contre Charles-Martel fit échouer les premières tentatives. Winfried retourna en Angleterre, où il refusa d'accepter la succession de l'abbé Wigbert au monastère de Nuitzell et se rendit en 718 à Rome, afin de recevoir des mains de Grégoire II l'investiture pour évangéliser l'Allemagne, où il se rendit peu de temps après. Arrivé en Bavière, l'an 719, où il avait été précédé, en 685, par saint Kilian dont la semence était presque déjà arrachée par le retour des populations au paganisme, il ne paraît cependant avoir fait en Thuringe qu'un séjour de courte durée, puisqu'on le voit de nouveau, au courant de la même année, arriver en Frise où, le roi Ratbod mort, il put, sous l'influence des Francs, prêcher le christianisme. Revenu dans le pays des Hesses, il y détruisit nombre d'idoles et de chênes consacrés au dieu Thor, éleva à Amönebourg une église et baptisa plusieurs milliers de Hessois. Ordonné évêque à Rome, son nom fut changé en celui de Boniface, et, muni d'un sauf-conduit de Charles-Martel, il parcourut dès lors une seconde fois la Hesse et la Thuringe, où il éleva la première église chrétienne sous le vocable de saint Jean, près d'Altenberga, en 724. D'autres églises et plusieurs monastères furent dès lors successivement construits près de la rivière de l'Ohra, à Erfurth, à Greussen, à Gebesce et à Tretenbourg ; le nouvel évêque avait fait venir de son pays 724 prêtres et grand nombre de religieuses, afin de répandre partout en Allemagne la foi dont il était l'ardent missionnaire, et il y jeta aussi les premiers germes scientifiques. Il envoya en 731 un messager au pape Grégoire III, qui, en reconnaissance du zèle infatigable de l'apôtre, le nomma archevêque et lui remit le *pallium*. C'est dans cette même année que saint Boniface éleva l'église

d'Amönebourg, consacrée à saint Michel, ainsi que celle de Fritzlar, sous le vocable de saint Pierre et saint Paul. Après avoir divisé le pays en diocèses, il visita Rome pour la troisième fois, en 738; muni de pleins pouvoirs, il fonda les évêchés de Würzbourg, d'Erfurth, de Burabourg et d'Eichstadt et nomma même trois évêques en France, évêques qui furent immédiatement confirmés par le pape. Enfin, élu évêque de Mayence, à la place de Gerwilieb destitué, il couronna en 752 Pépin roi des Francs, et laissa son fidèle Lullus comme coadjuteur à Mayence, pour se rendre de nouveau en Frise, où, après avoir converti un grand nombre de païens, il fut massacré en 755 par les naturels du pays, et avec lui, les prêtres Agletur, Eoban et autres, près de la rivière de Bome et de la ville de Doccum. Son corps fut transporté en Allemagne et enterré au monastère de Fulda que ce martyr avait fondé. On lui attribue les ouvrages suivants : *Pro rebus Ecclesiæ, liber I. — De fidei unitate, lib. I. — Instituta Synodalia XXXVI. — De suis in Germania rebus, ad Ethelbaldum regem, lib. I. — De sua fide, doctrina et religione, lib. I. — Contra hæreticos, lib. I. — Vita S. Livini : Sermones VI. — Epistolæ S. Bonifacii martyris, nunc primum e Cæs. Mai. Viennensi Bibliotheca inca notisque donatæ per Nic. Sevarrium, Mogunt.* 1605, 4°; *ibid.*, 1629, 4°, *ordine chronologico dispos., not. et var. lect. illustratæ a Steph. Alex. Wurtwein.* — Cette dernière édition est celle publiée d'après le manuscrit sur parchemin conservé à la bibliothèque de la cathédrale de Mayence. Les lettres de saint Boniface sont très-importantes et indispensables aux historiens.

Comme œuvre historique mûrement raisonnée, complète et suivie, les compositions tirées de la vie de ce martyr, qui ornent les parois de la basilique, sont peut-être ce que Hess a laissé de plus beau; mais envisagées sous d'autres rapports, les fresques de la chapelle royale ne lui sont pas inférieures : c'est plus particulièrement devant l'une d'elles, l'*Adoration des mages et des bergers*, reproduite à la page 13, que l'on se sent frappé d'admiration; composition magistrale aussi remarquable par l'ampleur de sa facture que par le grand air qui s'y trouve répandu à pleines mains. La Vierge nimbée y est assise au centre sur un trône dont le dossier est tenu par deux anges ailés; elle a sur ses genoux l'enfant Jésus également nimbé et indiquant par les trois doigts de la main élevée le symbole de la Trinité. A droite, quatre bergers, dont deux jouent, l'un de la *tibia longa*, son compagnon, de l'*ascaules* (ἀσκαύλης) ou cornemuse à double tibia (*tibiæ pares*), tandis que les deux autres se tiennent agenouillés aux pieds de la Mère de Dieu; à gauche, les trois mages richement costumés, viennent présenter leurs dons de lointaine origine; l'un d'eux, le vieillard à la longue barbe, après avoir déposé sa couronne, a aussi fléchi le genou. L'ensemble de ce beau tableau montre une parfaite harmonie et une grande élévation de conception; les têtes, quoique de physionomies variées et expressives, y respirent toutes le sentiment religieux le plus pur.

La réputation de Hess, comme peintre religieux, était déjà considérable durant la première moitié de notre siècle, où l'artiste était encore jeune et n'avait pas encore terminé ses œuvres les plus importantes. Voici *in extenso* l'article déjà mentionné plus haut.

« Les fresques de la *chapelle de Tous-les-Saints* sont l'ouvrage le plus important de Henri Hess. Il en a reçu la commande du roi en 1826, à Rome. Quoiqu'il ait été assisté dans ce travail par plusieurs artistes, et que quelques-uns de ses tableaux aient été composés et exécutés par d'autres, la gloire de ce bel ouvrage ne saurait être partagée entre lui et les artistes qui l'ont aidé, tant la part qui lui en revient est grande. Le plan, l'ordonnance et la direction de l'ouvrage lui appartiennent exclusivement; il en a fixé le sens, il y a imprimé le caractère religieux qui en fait le plus grand mérite, il l'a conservé pur. C'est une inspiration qui paraît appartenir à l'époque où la foi, dans toute sa force et dans toute sa fraîcheur, était dégagée d'orgueil et de scepticisme. »

« L'accord qui règne entre tous ces tableaux prouve assez qu'une même inspiration en a conçu l'idée et déterminé le caractère. D'ailleurs la plupart des cartons ont été faits par lui, il a peint la majeure partie des tableaux et plus ou moins travaillé aux autres. Dans la description que j'en donne à la fin de ce volume, j'ai marqué la part que d'autres artistes ont prise à cet important ouvrage et j'y ai désigné les tableaux qui sont entièrement l'ouvrage de Hess. »

« Dans l'ensemble de cette œuvre, aussi bien que dans ses parties, chacun apercevra une analogie bien



HESS pt.

ADORATION DES MAGES ET DES BERGERS, fresque à l'église de *Tous-les-Saints*, aussi appelée Nouvelle Chapelle de la Cour.

grande avec celle du Giotto, avec toutes celles de la même époque, et même avec les peintures et les mosaïques grecques. Il est juste de remarquer que l'intention du roi et le genre d'architecture du bâtiment exigeaient cette manière de traiter les sujets ; cependant, il me paraît hors de doute que les dispositions naturelles de Hess le portent à donner à ses ouvrages un caractère, sinon tout à fait aussi ancien, du moins analogue, et que le roi, en lui faisant cette commande, loin de lui imposer un travail contraire à ses dispositions naturelles, n'a fait que choisir parmi les artistes de Munich, celui à qui ce travail convenait le mieux. Ces ouvrages participent en quelque sorte du style byzantin ; cependant ils sont exempts de raideur, font naître des impressions profondes et montrent de la simplicité et de la majesté. La religion y apparaît solennelle, dans sa pureté primitive, débarrassée de la grâce vulgaire, de la force athlétique, des passions humaines. J'y découvre le type éternel du christianisme. Ces tableaux portent ce caractère autant que les Eginètes sont empreints de celui du paganisme. Nos pensées et nos sentiments s'étaient éloignés de l'idée mère ; nous la retrouvons ici dans toute sa pureté. Cette œuvre est grande, car elle caractérise une époque, une période importante du sentiment universel des hommes ; sur le passage d'une grande époque à une autre, nous ne connaissons que l'incertitude, le doute, des efforts impuissants et des regrets. Avoir cherché à saisir ce caractère primitif du christianisme, s'être identifié avec l'esprit de l'origine de notre religion, c'était une tâche glorieuse, c'est un beau résultat. »

« Parmi les tableaux de ceux qui ont assisté Henri Hess dans son travail, il y en a qui s'approchent peut-être davantage de la manière de juger que la marche des idées a développée en nous, et du goût dominant ; de ce goût que je n'appellerai pas progressif, mais successif : au lieu de cela, les ouvrages de Hess ont un type indépendant des siècles. Ainsi, par exemple, les tableaux de Schraudolph, représentant *Moïse qui frappe le rocher de sa baguette*, l'*Ange qui porte l'arche*, et les *Dons du Saint-Esprit*, plaisent assurément beaucoup et satisfont le goût ; mais l'impression que produisent ceux de Hess est d'une nature différente ; elle est plus profonde, et ce sont peut-être les tableaux dont l'exécution est due exclusivement à Hess, que je trouve le plus en harmonie avec le style de l'architecture et avec les idées et les sentiments que cette église réveille. La *Bénédiction des enfants* est le sujet que j'ai choisi pour être gravé, comme un de ceux qui donnent l'idée la plus claire du caractère que présente la chapelle dans son ensemble.

« L'*Ascension*, quoique imitée de la fresque du Giotto, de Padoue, assure à Hess une gloire très-grande par la manière heureuse dont il a su exploiter une idée étrangère et qui appartient si peu à notre époque ; c'est le tableau le plus remarquable de tous ceux qui ornent l'édifice. »

« Les peintures de cette chapelle sont les premières fresques que Hess ait faites ; c'est une œuvre riche en résultats d'une haute importance pour les arts. On peut dire que c'est un travail qui a donné une direction déterminée et salutaire à beaucoup de jeunes gens, dont les dispositions n'avaient besoin que d'un guide aussi éclairé pour obtenir tout le développement dont elles étaient capables. Plusieurs des élèves du maître forment déjà de nouveaux élèves ; ce sont autant de branches pleines de séve, d'où s'échappent sans cesse des branches plus jeunes. » — « Hess a fait beaucoup de tableaux à l'huile qui appartiennent presque tous à des sujets religieux, et qui prouvent des dispositions analogues à ce genre d'inspiration. Le roi de Prusse possède de lui un de ses premiers ouvrages ; il l'a fait à l'âge de dix-huit ans. Ce tableau représente *Saint Luc;* il n'a que dix-huit pouces de hauteur. Le premier de tous et qu'il a fait un an avant l'autre, a pour sujet une *Sainte Famille;* les figures sont au quart de leur grandeur naturelle ; il appartient à la reine douairière de Bavière. Il a peint, à vingt ans, une *Déposition* qui se trouve dans la sacristie de l'église des Théatins à Munich. Ce tableau paraît avoir été composé sous l'influence de la *Déposition* de Raphaël : il a presque la même grandeur, les figures ont aussi les mêmes proportions ; on découvre de l'analogie dans le coloris ; mais, indépendamment de ces signes extérieurs, c'est surtout dans le caractère de l'ouvrage et dans les sentiments de l'auteur que la conformité avec Raphaël est frappante. Pendant son séjour à Rome, en 1823, Hess a peint à l'huile le *Parnasse*, et c'est le prince Charles de Bavière qui en est le possesseur. Les figures de ce tableau, dont le prince a hérité du roi, sont presque de grandeur naturelle. La galerie de Leuchtenberg, à Munich, possède en outre de ce maître les *Trois Vertus théologales* (la Foi, la

Charité et l'Espérance). Ici les figures sont d'une très-petite dimension. La reine douairière a de lui un autre tableau représentant, avec deux enfants demi-figure, la *Charité*. Hess a exécuté une quantité d'autres petits tableaux qui se trouvent dispersés dans toute l'Allemagne. »

Quoique divergeant, dans ma critique, sur un très-grand nombre de points, avec Raczynski, j'ai cru intéressant pour le lecteur de placer sous ses yeux l'extrait complet, afin de montrer de quelle manière la peinture était alors envisagée en Allemagne, même par les meilleurs juges qui y paraissaient faire trop peu de cas de la partie technique dans un art où la palette est aussi indispensable que la composition.

Henri-Marie de Hess est mort à Munich en 1863; il y avait été anobli et nommé chevalier de l'ordre du Mérite après l'achèvement des fresques; sa popularité n'a pas été celle d'un Overbeck, d'un Rethel, d'un Cornelius, etc., qui eux-mêmes n'ont jamais pu atteindre la renommée d'un Kaulbach ; mais il s'est fait une place très-marquante dans son École et dans la considération des connaisseurs de tous les pays, dès qu'ils n'appartiennent pas à la catégorie des hommes exclusifs dont il a été question plus haut, hommes pour lesquels l'art le plus élevé restera toujours lettre morte.

AUGUSTE DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

FRESQUES

A l'église de Tous-les Saints, ou Nouvelle chapelle de la cour a Munich, qui se compose de quatre divisions principales : deux coupoles chacune à deux loges latérales, le chœur, et un chœur de musiciens.

Les sujets des fresques sont tous tirés des deux Testaments, et appartiennent à la représentation symbolique de la gloire de l'Église triomphante, à l'allégorie et au symbolisme. Ces tableaux sont peints sur fond doré et liés entre eux par des bandes décorées et par des inscriptions.

L'Histoire du monde jusqu'à la tour de Babel; la Révélation des patriarches; le Culte mosaïque; Dieu le Père; l'Histoire du Paradis terrestre; le Monde créé par Dieu; la Chute de l'homme; Noé; le Déluge; la Sortie de l'arche, etc.; *la Bénédiction et la Malédiction; la Tour de Babel; l'Alliance d'Abraham et de Melchisédech; la Visite des trois anges; Ismaël et Agar; la Vision de Jacob; le Sacrifice d'Abraham; le Crucifiement; Moïse, Josué, Samuel, Saül et David; Moïse rapportant les tables de la loi; Isaïe, Jérémie, Ézéchiel et Daniel; Saint Jean dans le désert; l'Annonciation; l'Adoration des Mages et des Bergers* (V. la gravure, p. 13); *le Baptême du Christ; la Résurrection de saint Lazare; la Bénédiction des enfants* (V. la gravure, p. 9); *l'Entrée de Jérusalem; Jésus au mont des Oliviers; le Crucifiement; la Résurrection; Emmaüs; la Foi de Madeleine; l'Incrédulité de Thomas; l'Ascension; l'Église triomphante; les Mystères de la Religion; l'Effusion du Saint-Esprit; Saint Pierre recevant les clefs; l'Envoi des Apôtres; les Docteurs et Pères de l'Église; les Sept Sacrements; le Jugement; les Trois Divinités*, etc., etc.

A la basilique de Saint-Boniface a Munich, les fresques sont composées de douze grands tableaux et de trente-six autres plus petits (V. les gravures, p. 3, 5, 7). — *Saint Boniface confié par son père à l'abbé Wolfhard, du monastère d'Exeter; le saint Apôtre quittant l'Angleterre pour se rendre à Rome; l'investiture de saint Boniface par Grégoire II* (p. 3); *la Conversion des Frisons*, dans le pays desquels il a le premier prêché le christianisme. *L'Apôtre abattant dans la Hesse le chêne vénéré, consacré par les druides au dieu Donnar* (*Tonnerre*), (V. p. 5). *L'Apôtre et le duc Odilo de Bavière*, l'un des ancêtres des rois actuels. *Saint Boniface consacrant l'église de Fulda; le Sacre de Pépin le Bref; le Départ de l'Apôtre de Mayence pour la Frise; le Martyre de saint Boniface* (V. la gravure, p. 7); *les Funérailles du martyr dans l'église de Fulda.*

Les trente-six tableaux plus petits de la basilique montrent les actions des autres saints qui se sont signalés dans la propagande du christianisme en Allemagne. Trente-quatre portraits des papes, depuis Jules III jusqu'à Grégoire XVI, y figurent dans autant de médaillons. Derrière l'autel du chœur, dans une niche, Hess a placé le grand tableau où le Christ est entouré d'une gloire d'anges et accompagné de la Vierge et de saint Jean-Baptiste, avec les apôtres qui ont répandu l'Évangile en Bavière : les saints Benoît, Boniface, Willibald, Corbinian, Ruppert, Émeran, Kilian et Magnus, vaste composition qui est surmontée des quatre évangélistes regardant l'Agneau de l'Apocalypse. Au-dessus de l'autel de la nef latérale de droite, le maître a placé la *Lapidation de saint Étienne*, et au-dessus de celui de la nef gauche, la Vierge avec l'enfant Jésus, vénérés par les saints patrons des enfants de la famille royale : saints Maximilien, Othon l'abbé, Luitpold, Adalbert l'évêque, Alexandre pape, et les saintes Mathilde l'impératrice, Adelgonde et Hildegarde, abbesses.

TABLEAUX A L'HUILE.

Berlin. — Propriété du roi. — *Saint Luc*, la deuxième œuvre du maître, peinte à l'âge de dix-huit ans.

Munich. — A la Pinacothèque. — *Portrait de Thorwaldsen.* — A l'Église des Théatins. — *Déposition*, peinte à l'âge de vingt ans; *Mise au tombeau; Sainte Cécile; Saint Luc peignant la Vierge.* — Propriété du roi Maximilien Ier. — *Apollon avec les Muses au Parnasse.* — Propriété de la reine Caroline. — *Sainte Famille.* — Propriété de M. Gypen. — *Charité.* — Propriétaire inconnu. — *Vigile de Noël.* — Galerie Leuchtenberg. — *Trois Vertus théologales.* — Propriété de la reine douairière. — *La Charité avec deux enfants.*

En Angleterre. — *Le Parnasse*, peint à Rome, et *la Bénédiction des enfants*, à la chapelle du château de Corby, exécutée sur la commande de M. Howard de Corby; c'est un carton d'autel dans lequel figurent les portraits des deux petites filles de M. Howard.

Les Quatre Églises construites par le roi Louis à Munich, composition dont j'ignore le propriétaire; *les Douze Tables.*

REPRODUCTION D'APRÈS LES FRESQUES DU MAITRE.

Munich. — *Die Fresco-Gemälde der allerheiligen Hofkapelle*, etc., lithographiés sur grand-aigle par Schreiner. Munich, 1840.

Vie de saint Boniface, etc. 12 planches petit in-folio, gravées par Burger, Zimmermann, Barfusz et Walde, chez Schülgen, à Paris. Dans l'ouvrage de Raczynski, qui contient aussi le portrait du maître, encore jeune, gravé par Brevière, à Paris: *le Christ*, gravé par Andrew, Best et Leloir, à Paris; *le Prophète Ézéchiel*, gravé par Lacoste, à Paris; *l'Adoration des Bergers*, gravée par le même; *l'Annonciation*, gravée par Neuer, à Munich, et la *Vigile de Noël*, gravée par Lödel, à Göttingue.

Dans l'album qui accompagne l'ouvrage de Raczynski. — *Le Christ bénissant les enfants*, magnifique composition gravée par A. Reindol en 1837 et publiée par Schülgen. Plus variées dans leurs caractères que dans beaucoup d'autres tableaux du maître, les têtes offrent toutes ici des types si beaux, si innocents et d'un sentiment si religieux, qu'on peut placer cette feuille parmi les plus belles connues de la peinture religieuse. Elles ont été copiées d'après les fresques de la chapelle de *Tous-les-Saints*, à Munich.

Les Adieux de saint Boniface en Angleterre, feuille détachée, lithographie par Stoke, d'après la fresque de la Basilique de Munich.

Hess a beaucoup d'homonymes dans les arts plastiques; les voici par ordre chronologique:

Iohann-Benedict Hess, à Francfort, graveur; né en 1672, mort en 1736; Pierre Hess, graveur sur pierres fines, né en 1709, mort en 1782; Charles-Ernest-Christophe Hess, graveur, né à Darmstadt en 1755 et fixé plus tard à Dusseldorf, le père du Hess qui nous a occupé ici, et de ses deux frères nommés plus bas; Louis Hess, peintre-graveur paysagiste, né à Zurich en 1760, qui a signé L. H. 1799; Charles-Adolphe-Henri Hess, peintre-graveur, né à Dresde en 1769; Pierre Hess, frère aîné de l'auteur de la *Vie de saint Boniface*, et fils de Charles-Ernest-Christophe, peintre de batailles et de genre, né à Dusseldorf en 1792, qui a signé P H superposés; Jérôme Hess, né à Bâle en 1799, peintre-dessinateur, qui a signé J. H.; et Charles Hess, le plus jeune frère de Pierre et du grand Henri-Marie de Hess; ce dernier, né à Dusseldorf en 1801, a signé C. H. (enlacés) 1833, et peint le paysage et des animaux. Dans l'école française, il y a eu un peintre d'histoire et de fresques du nom d'Alexandre Hesse, né à Paris en 1805, de qui le Luxembourg possède un *Épisode de l'histoire de la république de Venise.* Pierre Hess, le frère aîné, déjà mentionné plus haut, de Henri Hess, est l'auteur des dessins d'après lesquels ont été composés les 39 petits tableaux encaustiques, représentant des *Épisodes de la guerre de l'Indépendance* en Grèce, qui ornent les arcades du Palais-Royal à Munich.

Monogrammes du maître, de ses deux frères et de J. Hess.

1833

Corbeil, typ et stér de Crété fils.



Ecole Allemande. Fresques. Allégories. Légendes. Illustrations.

MAURICE DE SCHWIND

NÉ EN 1804, MORT EN 1871.



Maurice de Schwind, qui n'a aucune parenté avec Edouard Schwind, le peintre-lithographe, est né en 1804 à Vienne; fils de fonctionnaire supérieur, il y finit ses études au collége et reçut une éducation en rapport avec la position de son père, qu'il perdit jeune. Poussé par une vocation irrésistible vers la carrière artistique, il fut obligé, vu le peu de fortune qui lui était échu en partage, comme membre d'une nombreuse famille, de chercher de suite à se procurer des ressources par un travail rétribué, en même temps qu'il continuait à étudier à l'Académie de peinture. Quoique radicalement opposé, aussi bien à cause de la tournure de son esprit que par sentiment, à la tendance de l'institut artistique viennois qui était celle de David, introduite par le directeur Fuger et continuée, avec peu de modifications par Petter, le jeune homme ne rejeta cependant pas ce qu'elle offrait de rigide et d'utile pour la correction du dessin; il s'y initiait dans la conception grecque, latinisée il est vrai, dont il acceptait seulement la beauté de forme; il purifia son esthétique et créa bientôt, dans l'art plastique allemand, un genre nouveau, le romantisme gai et naïf, si différent de ce romantisme sombre et exagéré, mais aussi éloigné du romantisme athénisé

comme l'entendait Cornélius ; il le voulait modifié et relevé seulement par l'étude de l'antique. C'était une voie dans laquelle la manière de son maître L. Schnorr de Carolsfeld et celle du célèbre frère de celui-ci, Jules Schnorr, ne pouvaient que lui être favorables. Aussi Schwind peut-il être regardé comme le dernier véritable romantique dans la peinture d'outre-Rhin, tel que Weber l'était dans la musique et Uhland dans la poésie allemandes. Obligé d'abord pour subsister de prêter son talent aux éditeurs d'almanachs et de morceaux de musique, il fut mis en contact avec ce que Vienne possédait alors d'hommes remarquables dans la poésie, les belles-lettres et la musique ; sa franchise, souvent même un peu trop déliée, et sa jovialité, jointes au sel d'un esprit piquant mais inoffensif qui se manifesta déjà dans ses premières compositions, le rapprochèrent des hommes intelligents de tous les camps. C'est ainsi qu'il se lia, en 1823, d'une amitié durable avec Franz Lachner et Schubert, les deux compositeurs en vogue, car Schwind aimait aussi passionnément la musique et était même apprécié pour son talent sur le violon et le violoncelle. Bauernfeld, Feuchtersleben, Grün, Lenau, Castelli et autres littérateurs et poëtes recherchèrent la société du jeune peintre, dont la tendance romantique répondait en beaucoup de points à la leur.

Si Schwind doit être compté parmi les artistes presque anticlassiques, il était donc aussi très-éloigné de la conception des romantiques pleureurs et lugubres dont il se moquait à tout propos et qu'il appelait ***Blaubärte in Wasserstiefel*** (Barbes-Bleues en bottes d'égouttiers) ; car, s'il aimait le merveilleux, il détestait les jérémiades et l'exagération, particulièrement dans le triste. Poussé dans le réalisme embelli, par sa nature gaie et expansive à toutes les jouissances, chez lui le roman et la légende étaient toujours choisis là où les sujets n'avaient rien de bien terrible et se prêtaient aux formes relativement vraies et naïves. Ses compositions de *Sagas* respirent toutes la fraîcheur de la nature agreste, et de préférence celle de la verte et mystérieuse forêt ; si son dessin est ordinairement correct, il ne sent pas l'huile de la lampe d'étude classique, et si ses figures et son décor sont fantastiques, les formes sont celles de la nature souvent embellie et qu'il aimait à prendre sur le fait, mais sans pouvoir toujours réussir. Sa sphère favorite était en effet la légende, où il a pu cependant rarement rendre la couleur du moyen âge, qui exclut le facile et l'enjolivement moderne. Ses études académiques un peu superficielles, la tournure de son esprit, et particulièrement ses premiers travaux pour les almanachs et les morceaux de musique lui avaient donné une légèreté d'exécution et une conception moderne qui perce jusque dans ses dernières œuvres et leur enlève l'ampleur désirable. Son talent consistait avant tout dans la spontanéité, dans la rapidité de composition, dans la faculté de *raconter*, au moyen du crayon, des histoires entières et fort compliquées que le spectateur peut saisir sans commentaire et lire aussi couramment que les pages d'un livre. Plutôt illustrateur hors ligne que peintre, sa valeur consistait dans ses imperfections, c'est-à-dire dans l'inachevé. On a observé que, chaque fois qu'il a voulu bien finir un sujet, il n'a fait que l'affaiblir, puisque son talent était avant tout un talent d'inspiration et de création accouplé à une sensible superficialité, mais aussi à une sûreté de crayon très-remarquable. Ce qui frappe dans la plupart de ses compositions, c'est l'*humor*, c'est la beauté des femmes, c'est la coquetterie de l'ornementation aussi capricieuse que spirituelle avec laquelle il sait encadrer les sujets. Sans chercher le drame, il ne l'évitait pas ; son but n'est pas d'ébranler l'âme, mais de l'émouvoir doucement, de toucher par la séduction des formes, de charmer par la naïveté. Ce n'est pas son affaire de scruter la profondeur des passions ni d'analyser le cœur humain; il lui suffit d'exposer la surface, et encore celle qui offre seulement de la grâce et de la tendresse. Si le pathétique, l'épopée, ne sont pas de son ressort, le trivial lui est tout à fait inconnu, sans qu'il se montre collet monté; s'élevant souvent à une très-grande hauteur humoristique, il ne touche jamais à la charge. On doit regretter que Schwind n'ait pas poussé plus loin l'étude de la nature physique et morale, qui l'aurait rendu apte à produire des œuvres plus fortes pour lesquelles la psychologie est aussi indispensable que le modèle. Sa fantaisie débordante et d'une richesse inépuisable, sa facilité pour le dessin d'ébauche, pour le premier jet, en auraient peut-être souffert, mais il aurait laissé des compositions plus magistrales. Son genre de romantisme, le véritable romantisme allemand, répétons-le, ne ressemble pas à celui de la première période de Cornelius, chez qui le grec et le classique en général occupaient trop de place, même déjà dans ses *Niebelungen* et dans le *Faust*, et si ce dernier maître a su être ironique et grandiose,

Schwind, qui a beaucoup étudié et même suivi Durer, s'est toujours montré naïf, inoffensif, moins noble et avant tout humoristique, selon le sens du mot allemand.

S'il est resté très-inférieur au créateur nurembergeois des écoles romantiques de tous les pays, pour le sentiment profond, pour la faculté de représenter aussi bien des sujets mélancoliques que gais, il l'a presque atteint dans le merveilleux et dépassé dans le gracieux. Sa *Cendrillon*, ses séries des *Sept Corbeaux* et de la *Belle Mélusine*, dont il sera amplement question à la suite, offrent dans ce genre ce que l'on possède de plus ingénu. Il n'y faut cependant pas chercher de la couleur locale; tout y est moderne comme sentiment et conception; les femmes ont la grâce et la beauté de nos jours, les jeunes seigneurs l'élégance du XIXe siècle, et s'ils ne touchent en rien au grotesque des petits maîtres de l'époque des perruques, c'est uniquement que les costumes et peut-être aussi le goût de Schwind ne s'y prêtaient guère; mais on y sent cependant une légère teinte du genre doucereux du XVIIIe siècle. Quoiqu'il aimât beaucoup l'école ancienne qu'il avait étudiée avec amour et qu'il eût scruté les anciens maîtres, particulièrement Albert Durer, l'artiste de ses prédilections, il n'a jamais pu se pénétrer de leur esprit, ni même saisir les formes que reflechit leur époque, ni respecter les costumes. Ses compositions ont le caractère exclusivement moderne, même là où il a traité des sujets du moyen âge et où les anachronismes des costumes sont souvent choquants et dénotent une absence complète d'étude archéologique; que l'on regarde dans la *Rencontre* la présence de l'arbalète qui n'a apparu qu'au Xe siècle et dans la scène du bûcher l'affublement des frères venant délivrer leur sœur, deux compositions des *Sept Corbeaux*, légende qui se passe au commencement du moyen âge, pour juger sous ce rapport de la faiblesse du peintre, qui cependant, après Rethel, est le plus allemand des artistes modernes : car, n'ayant jamais voyagé à l'étranger [1], il a pu, comme le grand peintre de Düsseldorf, conserver intacte son originalité. On devine presque le caractère de Schwind en voyant ses œuvres; ce sont bien là les produits aimables d'un homme aimable, sans soucis, jovial, rond et doué des qualités et des défauts ordinairement réunis dans le Viennois, qui sera toujours le plus gai, le plus insouciant et le plus agréable des compagnons. Le comte de Raczynski, dans son *Histoire de l'art moderne en Allemagne* publiée à Paris en 1839, dit déjà « qu'il avait entendu parler de Schwind comme d'un homme satirique (?), vif, original, et doué de cette heureuse disposition à prendre gaiement la vie, qui est si essentiellement propre aux Viennois. » — « Comme artiste, » continue-t-il, « on lui trouve beaucoup de talent pour les sujets que les Allemands appellent *humoristiques*, mot par lequel ils désignent à la fois le *sujet gai*, *original* et *légèrement satirique* [2]. *Le Chevalier Kurt voyageant pour chercher femme*, tiré de l'œuvre de Goethe, offre une de ces compositions charmantes. » Raczynski parle aussi d'un petit tableau : *Des Nains délivrant un prisonnier*, dont il trouve la couleur « suave et le dessin ferme et précis. » C'est le même qui a été gravé sous le nom de *Rêve* par Stabli et qui figure en gravure sur bois dans l'ouvrage sus-mentionné. Ce tableau appartient au général de Heidegger.

S'il ne peut pas entrer dans l'esprit d'une critique sérieuse de mettre le talent de Schwind au niveau de celui du plus grand peintre allemand moderne, de ce Kaulbach aux proportions colossales, maître aussi puissant dans la couleur que dans le dessin des compositions tragiques et comiques, aussi grand portraitiste que peintre d'histoire et de légende, cette critique doit cependant constater chez ces deux contemporains une certaine conformité dans la direction moderne, une parenté dans le beau original, provenant chez l'un et l'autre de l'indépendance du caractère et d'une étude modérée de l'antique. Le célèbre auteur de la *Bataille des Huns* a produit avec autant de succès des sujets naïfs et touchants, satiriques, et même des intérieurs de famille charmants, que des pages appartenant exclusivement au plus grand art, et c'est dans cette première partie des œuvres de Kaulbach que l'on découvre une certaine conformité entre lui et le peintre aimable et facile de *la Cendrillon*, qui cependant, malgré son antipathie très-prononcée pour les écoles non allemandes, et quoiqu'il n'eût visité Paris que pendant peu de jours lors de l'exposition de 1856, accuse dans son dessin le goût et la facilité du crayon français. Ce que Schwind n'a jamais pu saisir dans son ensemble, c'est le naturalisme, si indispensable pour la production de toute grande œuvre en dehors du goût changeant des

[1] Il a visité seulement, en 1856, l'exposition à Paris, et plus tard celle de Londres.

[2] Le *humour* anglais.

époques; malgré qu'il en sentît constamment le besoin et le recommandât à ses élèves; ses compositions ont uniquement le cachet de la beauté et de la conception actuelle. Chose fort importante à constater pour la caractéristique de ce maître, malgré la tournure séduisante et un peu légère, il règne cependant dans ses tableaux et dessins une réserve rigide; tout en leur impreignant certains parfums charnels, son crayon a su rendre chaste la nudité à force d'ingénuité; les désirs y sont toujours calmés par un souffle d'innocence vraiment primitive. C'est, je crois, dans son aptitude à répandre ce charme et ces formes séduisantes sans choquer la pudeur que réside la grande popularité de Schwind en Allemagne, où la critique autorisée même, et cela à tort et au détriment des connaissances artistiques, fait trop souvent bon marché de la couleur et des qualités techniques. Comme le conte et la légende offrent des genres qui n'exigent ni une forte puissance dramatique ni le don de dépeindre la passion concentrée, ce sont ces éléments dans lesquels l'auteur de la *Belle Mélusine* s'est le plus senti à l'aise et qu'il a exploités de préférence. Il a toujours réussi, dès qu'il a exécuté ses merveilleuses compositions à l'aquarelle, puisque celle-ci exclut la profondeur, le fini; chaque fois qu'il a peint à l'huile, il n'a pu produire que du superficiel, des figures sans corps, des corps sans épaisseur, des nuances plutôt que des teintes nourries et aussi maigres que dans la peinture à l'eau. Le vide que ce coloris répand sur ses peu nombreux et peu importants tableaux à l'huile n'y est pas même racheté par le sentiment des gammes dont il a fait preuve dans l'aquarelle. Ses compositions à l'encaustique et à fresque ont les mêmes défauts; pour aimer ce maître, il faut l'étudier seulement dans ses dessins et ses feuilles teintées, qui composent du reste son œuvre principale.

C'est à partir de 1828 jusqu'à sa mort que Schwind a continué de résider à Munich, où il fut nommé professeur à l'Académie, en 1847, et d'où il s'absenta seulement pour travailler à Carlsruhe, Francfort-sur-Mein, Weimar et Vienne. Il n'a pas formé ce que l'on peut appeler une école, mais plusieurs bons élèves, dont un des plus distingués est le peintre d'histoire J. Naue.

L'installation complète du maître à Munich n'eut lieu qu'en 1847, époque peu favorable, où le roi Louis, s'étant laissé prendre dans les filets de la sirène ibérique, ne songeait plus guère à ce qui l'avait charmé jusque-là : architecture, sculpture, peinture et poésie avaient dû faire place à cette nouvelle et absorbante passion. Schwindt, après avoir vendu sa maison à Francfort-sur-Mein, en acheta une autre avec jardin et vue sur la chaîne des montagnes bavaroises-tyroliennes, à Munich, ville qu'il habita dès lors définitivement, et où il eut le plaisir de retrouver ses amis, Lachner, Schaller, Genelli, Müller, Schwanthaler et quelques autres. Nommé professeur, comme on l'a vu plus haut, le jeune maître remplissait cette charge à l'Académie de peinture avec la même exactitude et le même zèle qu'il avait toujours montrés dès qu'il avait accepté un ouvrage ou une mission. M. de Fuhrich, qui a publié en langue allemande son esquisse biographique [1], nous a donné plusieurs extraits de lettres écrites par d'anciens élèves du maître, pièces fort instructives sur sa manière d'être et d'enseigner. En voici quelques passages, entre autres un d'une lettre de M. Jules Naue, qui, après avoir observé que Schwind s'était toujours montré fort sobre de corrections et animé du désir de pousser l'élève dans la voie de sa propre initiative, de respecter entièrement son faire dès qu'il accusait la moindre originalité, et cela même quand ce faire était contraire à sa manière de voir, dit « qu'il indiquait seulement les fautes, qu'il louait peu et brièvement, qu'il respectait le travail de l'élève au point qu'il ne corrigeait jamais sur son sujet, mais traçait la correction soit en marge, soit sur une feuille séparée. » — « Regardant le modèle comme un *mal nécessaire*, il recommandait constamment de marier intimement la nature avec l'idéal et la fantaisie. » — « Tout repose, il est vrai, » disait-il souvent, « sur les lois de cette mère nature, que l'artiste doit respecter, à condition cependant qu'elle soit idéalisée, vivifiée et spiritualisée par son âme et le reflet de ses rêves, et non pas copiée servilement; c'est par ces considérations que, dans les arts, le mot *inventer* n'est pas à sa place, et qu'il faut dire *trouver*, car l'artiste n'a qu'à cher-

[1] *Moritz von Schwind, eine Lebensskizze nach Mittheilungen von Angehörigen and Freunden des verstorbenen Meisters*, brochure in-16, publiée à Leipzig en 1871 chez Alphons Dürr, au bénéfice du fond destiné à ériger un monument funéraire au bord du lac de Starnberg, habité par Schwind les dernières années de sa vie. Cette brochure est accompagnée d'une gravure sur bois et d'une eau-forte du maître.

cher avec les yeux du corps et ceux de l'âme pour tenir son sujet. Grand nombre de peintres paraissent ne pas se douter qu'il existe, aussi bien en peinture qu'en littérature, une prose et une poésie, et qu'il faut un autre style et un autre rhythme à la peinture religieuse, comme il faut un autre langage à un sujet élevé qu'à un discours de cabaret; ce n'est pas le modèle qui peut fournir l'image d'une sainte Vierge, comme se le sont imaginé grand nombre de peintres de l'école italienne. On affecte même aujourd'hui de négliger l'étude des vieux maîtres et de prôner la copie exclusive du modèle vivant; erreur profonde et funeste à l'art! C'est à cause de mon dissentiment avec cette manière de voir actuelle que j'ai été si violemment attaqué.



LA DÉLIVRANCE, DERNIER TABLEAU DE LA LÉGENDE DES SEPT CORBEAUX, AU CHATEAU DE WEIMAR

Le style que j'ai adopté et la peinture que je fais sont entièrement allemands, et leurs bases prises sur la peinture des vitraux, car celle-ci et la gravure sur bois sont étroitement liées. La manière allemande respecte avant tout les contours précis; rien chez elle d'à peu près, et le groupement harmonieux des couleurs ne doit se faire qu'après que ces contours sont définitivement arrêtés, car ils forment la partie la plus essentielle, en fixant la pensée créatrice; ils doivent toujours accuser un dessin correct. Aujourd'hui l'art allemand regarde et cherche malheureusement au delà des frontières, et oublie d'étudier son passé, qui est sa grandeur et où résident son originalité et le germe de l'art chrétien en général. J'ai éprouvé à mon

détriment cette disposition des esprits : mon *Chevalier Kurt* m'en a fourni une expérience douloureuse et imméritée. D'abord attaqué et loué tour à tour à cause de la fantaisie, de la poésie, etc., ce tableau fut condamné définitivement et sans appel, parce que sa tendance était celle de la *vieille école allemande*. » — « Les peintures à fresque et à l'encaustique, voilà les véritables branches de la grande peinture et les seules propres aux décors intérieurs des monuments. La mosaïque, cette proche parente de l'architecture, ne doit servir qu'à l'ornementation extérieure des édifices, etc. » Sans m'arrêter davantage aux aphorismes artistiques plus ou moins discutables du maître qui, selon moi, n'a pas mis en pratique plusieurs de ses principes, je crois intéressant pour le lecteur de lui transcrire encore ici un passage où éclate le dégoût que les événements politiques advenus en 1849 faisaient éprouver à Schwind. « Tout marche clopin-clopant; on fait des tableaux qui sont superflus, on entend des nouvelles qui sont dégoûtantes et on rencontre des amis qui sont fous. » Ne dirait-on pas lire une phrase écrite en 1870? Et plus loin : « Un dilettantisme impudent et effronté, un vide arrogant, voilà la devise du jour en politique, en religion et en art; c'est le servilisme vêtu d'habits, fait de journaux radicaux! Les artistes me font aujourd'hui l'effet des cochers de fiacre, qui stationnent aux coins des rues et sur les places publiques pour empoigner, de force ou de gré, le passant; — une commande ou la mort. — Quel charlatanisme! Tous les moyens sont bons; on fait ce que monsieur désire, même des bonshommes marchant sur la tête. » — « Je me suis retiré cet été dans une idylle contemporaine [1], car ce n'est qu'au risque d'étouffer dans la bile que l'on traiterait aujourd'hui des sujets de l'histoire allemande moderne. » Voici en outre quelques fragments de lettres. La première est tirée d'un morceau épistolaire que Schwind paraît avoir adressé à toute la jeunesse artistique du pays.

« Cher jeune ami, tu as encore le temps d'écouter, le loisir de réfléchir, la primeur du choix et cette belle espérance d'un long avenir, ainsi que la force vitale de pouvoir persister dans le choix une fois fait, même s'il était désapprouvé par d'autres. Écoute donc les paroles d'un homme à qui le destin avait reservé de subir toutes les influences nuisibles de notre époque et qui, après des vicissitudes sans nombre, a cependant réussi à rejeter le faux de son temps ou ce qu'il croit l'être, et à ressaisir, à un âge mûr, ce qui avait ému sa jeune âme. Cette revendication au milieu de ces défaillances du temps me paraît une victoire sur le faux et sur la complaisance, souvent fille de la nécessité. Crois-moi, ami, ce que la jeune âme saisit spontanément ou dont elle est ainsi saisie, c'est le bon, le bien, le juste; c'est ce qui fait le salut de toute organisation douée d'une vocation sûre : *Deus in nobis*. Peu importe à l'art la destinée des autres : pas de vocation, pas d'art! Je désire de tout mon cœur, ami, que le destin t'épargne, dès que tu possèdes cette vocation, comme à tous les autres doués comme toi, les vacillations à droite et à gauche, qui sont vraiment le gaspillage du génie. Semblables aux bohémiens et aux soi-disant prophètes, qui ont soin de donner de l'autorité à leurs prédictions par le prélude des récits de ce qu'ils ont pu apprendre sur le passé du crédule, je te dirai ce qui t'est arrivé jusqu'ici, quoique tu me sois entièrement inconnu, procédé qui m'attirera ta foi, comme il assure la confiance aux diseurs de bonne aventure. » Après avoir retracé au jeune artiste ses défaillances et ses aspirations, Schwind lui donne des conseils : « Dès que tu as trouvé en temps propice le maître qui a ta confiance, attache-toi à lui comme la soudure au métal; mais si tu fais partie de ces âmes rares qui sont destinées à faire jaillir de nouvelles sources, prends garde à toi. Ne pouvant faire sans secours ton éducation artistique et ayant besoin de conseils qui t'aideront à t'abréger la voie préparatoire, il y va de ton avenir de ne prêter l'oreille qu'aux conseils compatibles avec ton organisation. Lorsque tu entres dans les galeries et que tu te sens ébloui par tant de chefs-d'œuvre de maîtres de toute école, il faut faire appel à la force de ton caractère et faire venir au secours la *vocation*, car c'est le moment où ton instinct, ton génie, doit décider de ton sort; il faut choisir le modèle qui répond à ton organisation; si ceci te réussit, tu es sauvé; mais si la masse du beau t'écrase au point de te jeter dans l'incertitude et par suite dans une voie où tu voudrais recueillir de chacune de ces merveilles une part et butiner dans les produits de tous les

[1] *Symphonie*, dessin au crayon qui a été gravé dans un format qui dépasse cinq pieds de hauteur et qui fut exécuté pour le roi de Grèce.

temps et de tous les styles, tu es perdu, et ta vocation peut faire naufrage! Les bons conseils ne te manqueront pas, mais ce sont justement ceux-là qui seront ton Charybde, car, étant porté pour Raphaël, ces conseils te pousseront tantôt vers Rubens, tantôt vers Michel-Ange, sinon vers le Titien; destiné à être un peintre original, les bons avis te changeront en éclectique, qui attrape l'imitation de certains côtés de tous ces maîtres, mais qui ne produira jamais une œuvre digne de ce nom. Étant parti d'un point sûr et déter-



LA LEÇON D'ÉQUITATION.

miné, tu seras surpris de te trouver bientôt dans une voie qui répugne à ton naturel, mais que tu ne pourrais plus quitter, devenu incapable de reprendre le tien propre, etc. »

L'éclectisme dont Schwind a toujours fait preuve en jugeant les œuvres de ses confrères et qui accuse une grande impartialité chez un artiste aussi ferme et aussi exclusif dans sa propre voie, se montre parfaitement dans une lettre écrite à Genelli peintre, d'un style tout à fait différent. « Que pourrais-je vous dire sur votre œuvre magnifique? J'en jouis comme d'un vieux vin que l'on flaire longtemps avant de l'avaler et qui produit après l'avoir bu encore autant, si non plus de plaisir en échauffant le cœur. Chaque feuille

que j'examine me ramène toujours à la première admiration et me fait répéter les mêmes expressions de considération pour l'expérience, le goût, la chaleur et la puissance qu'elles exhalent. Même après les avoir serrées, ces compositions continuent à hanter mon imagination et à augmenter mon expérience, parce que leur reflet fait encore digérer plus complétement ce que mes yeux ont saisi ; » et plus loin : « l'harmonie de votre palette me procure un charme, etc. » Une autre lettre adressée au même peintre et où il s'agit d'atténuer un jugement injuste échappé à Schwind, dans un moment de colère et d'impatience, sur l'École belge moderne, fournit une preuve de plus de son impartialité très-manifeste dès qu'il ne se trouvait pas trop provoqué et dès qu'il était resté maître de lui-même. « Quant aux Belges tant discutés, vous m'accorderez deux points : le premier, qu'il ne faut pas juger d'après la boutade d'une lettre privée et écrite au courant de la plume, et non pas comme un article critique réfléchi et travaillé avec soin et précaution tel que les hommes qui en font métier ont l'habitude de l'écrire ; autre chose que ces articles destinés à la publicité et cette parole, reflet d'un moment de mauvaise humeur. Le second point c'est que nous nous trouvons tous les deux sur un terrain très-différent. Chez vous on ravale les peintres belges ; chez nous on les élève jusqu'aux nues. Vis-à-vis d'un chœur de détracteurs, j'aurais comme vous certes pris la défense de cette École et fait valoir sa belle technique ; mais ici où on n'entend que louer outre mesure l'art étranger et éclabousser les artistes indigènes, je n'ai pu me retenir de relever, à côté de cette belle technique, le vide de la conception et l'emploi outré des moyens purement mécaniques là où l'on sent si souvent le manque de tout *contenu*. En me recueillant, j'arrive cependant à la conviction que l'introduction chez nous des qualités si vantées et en partie réellement existantes de la palette belge aurait un effet désastreux sur notre art, puisqu'elle nous habituerait, comme nos voisins, à attacher plus de valeur au *contenant* qu'au *contenu*. Si donc je me suis laissé aller, selon mon habitude, à écrire les impressions du moment même, et cela après avoir eu la bile soulevée par les extases niaises d'un public le plus souvent ignorant et ébloui par des feux d'artifice et des ficelles très-connus du métier, il faut en faire la part à une juste indignation envers ce monde de badauds qui, courant déjà l'opéra italien, la comédie française et la conférence anglaise, voudraient même nous faire peindre à la belge. »

Le point de vue que Schwind avait choisi dès qu'il s'occupait de la critique d'art et qui me paraît très-faible et très-discutable à bien des regards, nous allons l'apprendre à connaître, sous quelques rapports, par le fragment de lettre écrit durant le voyage à l'exposition de Manchester. « Je ne veux pas passer sous silence mon séjour à Remagen, où je m'étais arrêté afin d'y voir les peintures que Deger, et ces compagnons Ftenbach, les deux Müller et autres ont exécutées à la commande des comtes de Fürstemberg dans l'église de Sainte-Apolline, nouvellement construite. On ne peut nier que plusieurs de ces compositions ont été peintes dans un coloris prétentieux, presque coquet, contraire à notre conception pour ce qui regarde la peinture religieuse destinée aux églises. Malgré cela, la plupart des tableaux sont excellents, sérieux, sans convention préconçue, libres enfin ; la division ingénieuse et l'ornementation pleine de goût et d'intelligence, très-enviable pour notre école de Munich. L'emploi de l'or utilisé modérément est d'un bon effet pour les tableaux et aussi excellent pour l'impression de l'ensemble dont le calme laisse le champ libre à une édification dans les détails. Le tableau d'autel à la cathédrale de Cologne, peint par Overbeck, m'était encore inconnu ; je l'ai examiné. Que doit-on penser, si même ce maître se montre maintenant ami des couleurs qui sont aussi vigoureuses que celles de la peinture sur vitraux : le bleu et le rouge sont aussi éclatants que l'on puisse les obtenir ! Au risque de blesser bien des susceptibilités, je dois avouer et dire que le maître me paraît avoir désappris sa langue natale. » Et plus loin : « La Galerie nationale à Londres est petite (une seule grande salle et deux autres accessoires), mais composée entièrement de tableaux de premier ordre et de parfaite conservation. » — « Les œuvres plastiques dans l'église de Saint-Paul, ainsi que celles qui ornent les places publiques, montrent un bien petit savoir artistique. » — Arrivé à Manchester, il écrit que « le brouhaha, l'inévitable concert qui commence déjà à une heure, la poussière qui attaque et inonde les yeux, sont faits pour ruiner en peu d'heures l'homme extérieur. Il est déjà très-difficile d'examiner dans le calme une telle foule d'objets ; que faire alors dans ces huit heures d'un sabbat infernal ! »

Étant arrivé à Munich afin d'y terminer ses études sous Cornélius, son *Drôle de Saint*, où le mélange de poésie, de naïveté, de tournure humoristique et de sentiment touchant, qui forment le fond de toutes les œuvres de Schwind, le fit tout de suite remarquer. Chargé déjà en 1832 de décorer le cabinet-bibliothèque du roi, il y représenta à l'encaustique des sujets tirés des poésies de Tieck, tels que *Fortunatus*, *Geneviève* et *Octavien*. Il y a aussi peint les sujets de *Barbe-Bleue*, du *Petit Chaperon rouge* et du *Petit Poucet*,



LA RENCONTRE, SECOND TABLEAU DE LA LÉGENDE DES TROIS CORBEAUX. AU CHATEAU DE WEIMAR.

d'après les contes de Perrault, ainsi que les épisodes, les légendes du *Bon Eckart*, du *Blond Eckbert* et du prince *Zerbino*, etc. Quelques années après, vers 1838 (?), il exécuta la frise composée d'enfants, dans la salle des Habsbourgs, du même palais royal. C'est vers cette époque qu'il créa en outre pour le château de Hohenschwangau cinq sujets pris dans l'histoire de Charlemagne, qui y ornent la chambre dite de Berthe; seize sujets de la Saga de Wilkina des Niebelungen, pour la salle des héros; quatre pour celle des chevaliers, qui ont été peints d'une manière peu satisfaisante par Hanson, Glink et autres. A Carlsruhe, au palais de la Nouvelle-Académie, Schwind a exécuté lui-même, en camaïeu rouge sur fond noir, toute une série de sujets mythologiques, ainsi que des compositions allégoriques de villes italiennes et allemandes et quelques

sujets historiques. L'inauguration de la cathédrale de Fribourg, qu'il y exécuta dans le vestibule, date de 1841. Le médaillon du grand-duc, sur fond doré, les *Quatre Etats* et les *Huit Vertus civiques*, qui ornent la Chambre des députés de la même ville, sont également de sa main; on trouvera l'énumération de toutes ces compositions dans les *Recherches et Indications*. En 1836, il peignit, en collaboration avec Léopold Schütz, de Vienne, au château de Rüdigsdorf, près Leipsick, des fresques dont les sujets sont pris dans la fable de l'Amour et de Psyché; quarante eaux-fortes, exécutées par l'artiste lui-même à Vienne (?) pour l'almanach de son ami Feuchtersleben, appartiennent à peu près à la même période. Le *Chevalier Kurt voyageant pour chercher femme*, dont parle Raczynski, fut composé après l'achèvement de ces gravures. Appelé par Hüpsch à Bade-Bade en 1839 pour y décorer la *Trinkhalle*, il composa des cartons qui ne furent pas exécutés, puisque Gœtzenberger obtint la commande. Schwind peignit alors à l'huile le *Kuno de Falkenstein*, qui fut son premier essai dans le domaine de la Saga allemande. Après avoir donné au public, dont il était devenu un des peintres favoris, la *Cendrillon*, terminée vers 1854, il créa les *Sept Corbeaux ou la Sœur fidèle*, six vastes compositions à l'aquarelle, conservées au château de Weimar et qu'il a conçues et executées à sa petite maison de la forêt, après avoir vendu celle de Munich. Ces dessins, fruit de dix années de travail, vendus pour la bagatelle de 7,000 florins ou 15,000 francs, et l'œuvre la plus importante du maître, représentent dans ses détails la belle légende qui peint si bien les tendances au merveilleux de la poésie romantique allemande. C'est une des Sagas où l'esprit à la fois naïf et dramatique de celle-ci se reflète tout entier. Ce naïf, ce monde primitif, dont les échos sortent des forêts vierges et des montagnes inaccessibles, offre un charme aussi séduisant dans l'œuvre du peintre que dans le poëme [1] qui l'a inspirée.

Au milieu des bois, où une route côtoye d'effroyables précipices, s'élève, sur la cime du roc qui domine la vallée, le formidable château fort autant redouté des voyageurs que les oiseaux craignent le nid de l'aigle. Ce repaire, habité par un des implacables détrousseurs de l'époque, ne retentit que du bruit des orgies mêlé aux cris de détresse des victimes. La famille du chef, composée de sa femme, de sept méchants garçons aux chevelures noires et d'une douce et belle enfant blonde de douze ans, est, à l'exception de cette dernière, en tout point digne du père. *Holda*, fée ou déesse, l'ancienne protectrice de la race séante jadis aimée dans le pays, a déjà plusieurs fois exprimé son mécontentement et même ses menaces sur ce relâchement des mœurs. En visitant le château la nuit de Walpurgis, elle trouve les hommes attablés devant les gobelets, au lieu d'être réunis sous le chêne sacré; les servantes à la danse ont abandonné la quenouille au chanvre doré qu'elles devaient filer cette nuit sous la direction de leur maîtresse. Reçue sans égards, Holda, à bout de patience, maudit cette race jusque-là protégée par elle, à l'exception cependant de la jeune fille, à laquelle, touchée par ses grâces, la fée remet un anneau pour talisman. L'effet de la malédiction ne tarde pas à se faire sentir. La mère, toujours avare d'entasser les objets précieux provenant de rapines et de vols à mains armées, y joint un jour le cor de chasse en vermeil, arraché au pèlerin assassiné la veille. De grand matin, pendant que la châtelaine dort encore, les sept gars, armés de haches, enfoncent les vantaux du bahut, pour s'emparer du précieux cor, et le font sonner. Les sons qui en sortent sont lugubres, rauques et plaintifs à la fois et semblent imiter le râle d'agonie de la victime; ils appellent à la vengeance Thor, le plus brave des fils d'Odin et de Freia. La mère accourt : « Maudite engeance de corbeaux voleurs! » s'écrie-t-elle furieuse, « puissiez-vous avoir tous le corps de l'oiseau de potence, comme vous en avez déjà le plumage et la rapacité! » A peine ce fatal souhait est-il sorti de sa bouche que ses enfants, changés en corbeaux, se jettent, avec l'instinct de leur nouvelle nature, à travers les hautes baies et le vent du nord les entraîne au loin, pendant que l'on rapporte déjà le cadavre mutilé du seigneur qui a été trouvé percé de flèches au fond d'un ravin. La punition de Holda s'est donc accomplie; le destin marche! Ne trouvant ni trêve ni repos depuis la disparition de ses frères, l'enfant n'a plus qu'une pensée, celle de les retrouver, de les secourir; elle quitte le château pour errer à leur recherche. *Odin*, le Jupiter du Nord, *Frigga*, qui elle aussi pleure son frère,

[1] V. p. 294 à 304, aux *Souvenirs de voyage et causeries d'un Collectionneur ou Guide artistique pour l'Allemagne*, de l'auteur de cette biographie. (Renouard, Paris.)

Baldur et *Holda* même, la vieille châtelaine abandonnée, les implore maintenant tous; pour la première fois ses yeux s'inondent de larmes, elle leur demande ses enfants. La jeune fille marche devant elle sans retourner la tête; une seule pensée, un seul but, un unique désir de secourir ses pauvres frères la guide! Elle demande d'abord à l'hirondelle si elle a vu les corbeaux. Le craintif voyageur des airs refuse de répondre; les méchants gars, avant la métamorphose, n'avaient-ils pas détruit son nid et tué ses petits? L'enfant s'adresse alors au svelte bouleau, mais l'arbre aussi refuse de la renseigner; les sept frères lui ont souvent arraché ses longues tresses et sucé son sang (branches et séve). Épuisé de fatigue, ses petits pieds déchirés par les ronces, l'enfant se laisse choir au bord du lac pour raconter en pleurant sa peine au beau cygne qui y vient la voir; ce cygne n'est autre que Holda elle-même. La fée lui apprend que le charme ne peut être rompu que par une épreuve très-pénible, et que pour rendre à ses frères la forme humaine, la tâche sera peut-être au-dessus de ses forces; car pendant sept ans, sans proférer une seule parole, elle devrait filer la laine des chardons et en tisser sept chemises. L'enfant, sans hésiter un instant, déclare s'y soumettre, et Holda appelle alors le Zéphire pour qu'il veille sur la jeune fille et la serve même. L'anneau qu'elle a reçu lui donne le pouvoir de s'élever dans les airs, à l'aide de son nouveau protecteur, afin d'y chercher le nid que ses frères se sont construit au fond d'une crevasse de rocher escarpé. Elle plane dabord longtemps au milieu de l'azur et s'y laisse aller au caprice des vents, jusqu'à ce qu'elle découvre le repaire abandonné alors et entouré de quantité de plumes témoins des meurtres journaliers des corbeaux. A l'approche de la nuit, ceux-ci reviennent, et la joie est grande, mais de courte durée, puisque l'enfant doit commencer sa pénible tâche, il faut qu'elle parte le lendemain. Bientôt installée dans le creux d'un chêne dix fois centenaire, elle y file dès lors du matin au soir; ses vêtements s'usent peu à peu et finissent par tomber entièrement; elle n'a plus pour se couvrir que sa longue chevelure dorée et pour se nourrir que le miel cédé par ses voisines les abeilles. La douce créature est devenue l'amie de tout ce qui peuple cette solitude, et six ans passent et six chemises s'achèvent sans qu'elle ait prononcé une seule parole; mais, ayant perdu son talisman, l'anneau précieux de Holda, le Zéphire l'abandonne et le drame se prépare de nouveau. Découverte par le jeune roi de la contrée, qui est venu chasser dans la forêt, elle lui inspire à première vue l'amour le plus tendre, et, après l'avoir ramenée à la cour, il finit par l'épouser contre la volonté de la vieille reine, femme dure et orgueilleuse à qui cette bru « mendiante, muette, » fait grandement honte. Surprise durant la nuit, juste au moment où croassent autour de la jeune femme les sept corbeaux, le roi, déjà prévenu par les continuelles insinuations de sa mère, commence à se sentir l'esprit envahir de méfiance, pendant que la confection de la septième chemise avance cependant, car la fidèle et courageuse jeune reine quitte furtivement sa couche toutes les nuits pour filer et tisser l'œuvre de la rédemption. C'est vers cette époque que le barde, gagné par la reine-mère, chante au banquet la complainte de « *la Sorcière muette,* » poëme plein d'allusions propres à réveiller les doutes du roi, qui, les nuits suivantes, épie sa jeune femme dès qu'elle se lève pour revoir ses chers corbeaux au cimetière qu'entoure l'antique chapelle, où ils ont trouvé à se nicher; il la suit cette fois sans la perdre de vue. Horreur! au lieu de rencontrer ses frères, la malheureuse s'y trouve entourée de hideuses sorcières battant le sol de leurs ailes de chauves-souris et remuant la terre des sépulcres pour se repaître de cadavres! L'enfer, son maître *Loki, Surtur* le noir incendiaire, savent qu'elle a perdu le talisman et que la fin de la septième année s'approche. La jeune reine, presque morte de frayeur, veut s'enfuir, mais l'épouvante la cloue sur le sol et le roi la trouve au milieu de l'horrible société! Plus de doute, sa jeune épouse n'est qu'une sorcière aussi qui va la nuit aux sabbats! Malgré ces soupçons, cette presque certitude, il l'aime toujours, et, la voyant arrivée au terme de sa grossesse, il fait assembler sa cour pour être témoin de l'événement joyeux. La reine accouche de deux garçons, mais, nouvelle épouvante! les jumeaux, immédiatement changés en corbeaux, s'envolent à leur tour! L'époux éploré n'a plus le pouvoir de soustraire sa bien-aimée aux mains des juges, appelés par la reine-mère altérée de sang, et la coupable est livrée au tribunal qui lui ordonne de rompre le silence; mais, fidèle toujours à son vœu, elle mourra plutôt que d'abandonner ses frères. Condamnée à être brûlée vive, le jour de l'exécution arrive, le bûcher est dressé, la victime en chemin vers le sacrifice; c'est à ce moment que l'on voit sa fidèle suivante percer la

foule et lui remettre, en guise d'adieu suprême, un bouquet. Ces fleurs cachent l'anneau perdu et rapporté à l'instant même par un pigeon blanc envoyé par Holda. La jeune reine, rentrée en possession du talisman, sent Zéphire lui rendre son souffle et lui glisser à l'oreille que, « les sept années d'épreuve expirées à l'heure même, elle peut parler et abandonner les chemises. » L'angélique créature relève la tête et marche en souriant au bûcher. Déjà les bourreaux la saisissent, déjà la torche est prête, lorsque sept jeunes chevaliers, armés et vêtus de noir, s'élancent sur des coursiers noirs aussi, mais blanchis d'écume, pour arracher la victime aux mains des exécuteurs. Tout s'explique. Les frères ont repris la forme humaine, l'épaule droite du plus jeune seul a conservé une aile de corbeau, la manche de la dernière chemise n'ayant pu être entièrement terminée. Pour comble de bonheur, *Holda* ramène les jumeaux redevenus beaux enfants ! Tel est l'étrange Saga dont les épisodes ont servi de sujets aux six compositions de Schwind, exécutées pour le grand-duc de Saxe-Weimar, qui avait aussi chargé le peintre de décorer les corridors et les salles du Wartbourg restauré, près de Weimar, vieux château fort autant historique par la résidence de sainte Élisabeth (dite de Hongrie) que par le séjour de Luther. Ces décorations reproduisent des épisodes de la vie de la sainte et du landgrave, dont un des plus intéressants montre le célèbre concours des *Minnesinger* (troubadours), le tout commencé en 1853, travail qui lui fut payé 15,000 thalers (70,000 fr.) et qui l'occupa trois ans.

C'est à cette occasion que Schwind montra qu'il était homme de caractère et pénétré de la dignité d'artiste, si rare aujourd'hui où le plus grand nombre envisage avant tout le succès pécuniaire. Peu fortuné, il était déjà sur le point d'abandonner cette commande, pour lui presque une fortune, afin de ne pas céder sur le choix de la conception catholique des sujets à exécuter, et ce n'est qu'à la suite d'une lettre du grand-duc de Weimar, prince libéral, qui lui laissa pleine liberté de traiter les miracles opérés par la sainte et de la représenter entourée d'un nimbe, le tout contrairement aux dogmes et à la foi de la religion du Mécène, qui était protestant comme toute sa maison. « Vous êtes entièrement libre de représenter les épisodes que vous croyez les plus convenables et de montrer sainte Élisabeth telle que vous l'avez conçue, » lui écrivait le prince dans une lettre qui mérite d'être étudiée par les puissants de la terre.

Les sept compositions qui ornent la salle des comtes sont prises dans l'histoire des princes de Thuringe : *la Fondation du château par Louis II ; Louis III dit Enfer chez le forgeron ; les Murs formés par les poitrines des hommes fidèles ; le Combat de Louis IV contre le lion ; l'Ane, le Colporteur et Louis IV ; Kunégonde d'Eisenberg ; Albert de Thuringe*, et *Frédéric le Joyeux*, le tout peint sur la partie supérieure des parois [1]. C'est dans un de ces tableaux que la duchesse d'Orléans, alors habitant la ville d'Eisenach située au pied du Wartbourg, a peint quelques fleurs. Les autres compositions représentent des épisodes de la vie de sainte Élisabeth ; elles ont été exécutées sur les murs de la galerie de soixante-quatre pieds de longueur qui conduit à la chapelle, et le *Concours des troubadours* dans la grande salle, tableau de neuf pieds de hauteur sur dix-huit de largeur [1].

Schwind avait composé depuis des cartons pour des vitraux de la cathédrale de Glasgow et pour d'autres églises de la Grande-Bretagne : *l'Introduction des arts et des sciences, les Juifs en deuil, Moïse, l'Inauguration du temple ;* il a aussi exécuté *l'Empereur Rodolphe se rendant à Spire* (1851), peinture qui se trouve à Kiel ; les tableaux du maître-autel de l'église de Notre-Dame à Munich (1860) ; *la Transfiguration du Christ, son baptême et sa présence à Emmaüs*, pour les vitraux de l'église de Sonnenberg et les fresques à l'église de Reichenhall (1863). Le *Jardin des Oliviers*, la *Flagellation*, le *Portement de croix* et le *Crucifiement*, les *Trois Mages*, la *Chandeleur de la sainte Vierge*, la *Présentation au temple* et la *Fuite en Égypte*, ainsi que le *Couronnement de la Vierge*, peints sur fond doré dans la manière de Memmeling et de Van Eyck, furent exécutés vers 1859 pour l'autel gothique de l'église de Notre-Dame ou de Saint-Étienne à Munich, commande faite par l'archevêque. C'est seulement après avoir terminé tous ces travaux, exécutés à Munich ou ailleurs, qu'il obtint une commande de sa ville natale. On le chargea de décorer la *loggia*

[1] V. pour les détails le *Guide artistique pour l'Allemagne*, de l'auteur de cette Notice.

(vestibule ou portique supérieur) et le foyer du grand Opéra de Vienne, dont la première est ornée de seize sujets empruntés à la *Flûte enchantée.* — *Cendrillon* représente la première série des trois vastes concep-



L'INTRODUCTION DES ARTS PAR LA MUSE; VITRAIL A GLASGOW.

tions légendaires, tandis que le cycle de sujets tirés de la *Belle Mélusine* est la dernière œuvre importante du maître; c'est l'histoire de cette célèbre magicienne des romans de la chevalerie et qui descendait d'Élénas, roi d'Albanie; elle épousa Raymondin, comte de Poitou, et devint la tige des maisons de Lusignan, de

Jérusalem et de Chypre, de Luxembourg et de Bohême. Changée, selon la légende, tous les samedis en serpent pour avoir donné la mort à son père, elle fut un jour surprise dans cet état par son mari et enfermée par lui dans le souterrain du château de Lusignan où elle est restée emprisonnée et vit encore, etc. Ces compositions (les reproductions photographiques sont en publication) montrent déjà sous plusieurs rapports le déclin du maître et paraissent très-inférieures à celles de la *Cendrillon* et des *Sept Corbeaux*. Voici ce que le Nestor des peintres allemands, le vieux et célèbre maître Cornélius, écrivit le 22 janvier 1862, en réponse à la lettre accompagnée de reproductions: « Honoré et cher ami, obligé de m'abstenir depuis assez longtemps de lire et d'écrire, je viens, en dictant, vous exprimer ma grande joie pour l'envoi de votre ouvrage *les Sept Corbeaux*. Vous avez su tirer de cette légende un parti merveilleux, œuvre charmante, qui sera toujours un précieux trésor pour la nation allemande. Tout en y admirant la beauté des formes, la vérité et le cachet indélébile et une conception sortie de l'âme, je me réjouis par-dessus tout d'y voir régner le vrai style qui se montre jusque dans ses moindres détails. Je vous répète ici ce que j'ai déjà eu l'occasion de vous dire à Munich : que vos *Sept Corbeaux* m'est l'œuvre la plus chère parmi tous vos nombreux travaux, et que vous me paraissiez alors le seul qui eût su conserver intacts ce que nous autres vieux artistes avons pu acquérir de la nature après tant de luttes. Continuez ainsi, cher ami ; votre ouvrage, qui a déjà ému le cœur de l'Allemagne, ne cessera de briller de plus en plus, pendant que le nimbe de tant de faux prophètes de l'art commence à blanchir et à disparaître, etc. » Schwind fut élevé en 1855 au rang des chevaliers par l'empereur d'Autriche et nommé successivement chevalier des ordres bavarois de Maximilien et de Saint-Michel, ainsi que de ceux de l'Aigle rouge de Prusse, du Saint-Sauveur de Grèce et du Faucon de Weimar ; il avait épousé à Munich la fille du général Sachs, dont il avait fait la connaissance chez son ami le peintre Fedor Dietz. Excellent père de famille, concentrant ses jouissances et ses affections dans un intérieur heureux, il y passa la meilleure partie de son existence au milieu de ses filles et de ses petits-enfants. Les deux derniers étés furent même entièrement consacrés au repos dans sa charmante maison du lac de Staremberg, où il est mort en 1871.

Souffrant déjà depuis 1868, il dut cesser tout travail en 1870 et se rendre à Marienbad, dont les eaux lui paraissaient avoir fait d'abord quelque bien puisqu'on le voit bientôt reprendre le crayon pour exécuter un dessin dans l'album du comte Clam-Martinitz. Les événements politiques occupèrent cependant trop fortement son esprit pour qu'il pût tirer convenablement parti de la cure ; car dix-sept de ses proches parents étaient à l'armée, et deux de ses neveux déjà tombés le même jour devant Nuits. — L'inquiétude le gagna et il retourna à Staremberg, où vers la fin de l'année son état s'aggrava tellement qu'il ne pouvait même plus passer les nuits que sur un fauteuil, dans lequel il rendit l'âme le 8 février, à l'instant même où sa fille lui demandait comment il se sentait, et qu'il avait répondu : « Parfaitement. » Les cendres du maître reposent au vieux cimetière, à Munich, à côté du corps de sa fille Louise, et c'est cette tombe qui paraît aussi être celle du romantisme de la peinture allemande.

Auguste DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Fresques, peinture, à l'encaustique et compositions pour vitraux.

A Hohenschwangau (château moderne construit en style ogival). Scènes de la *Vie de Charlemagne et de la Saga* de Wilkina des Niebelungen, exécutées par Hanson, Glink et autres (1832), à fresques.

A Munich. *Dans le cabinet-bibliothèque du roi.*

Fortunatus. Cinq sujets de Geneviève, cinq autres d'Octavien. *Barbe-Bleu. Le Chaperon rouge. Le Petit Poucet. Le fidèle Eckardt. Le blond Eckbert. Le prince Zerbino*, et plusieurs autres sujets allégoriques et poétiques, exécutés en peinture encaustique (1832).

Dans le Saalbau du palais du roi, à la salle de Hapsbourg : La frise composée d'enfants : le *Triomphe des arts et des sciences*, exécuté par le maître lui-même entre 1838 et 1840.

A Glasgow, *à la cathédrale. L'Introduction des arts par les Muses*, peinture sur vitraux (V. la gravure à la page 13), pour laquelle Schwind a aussi composé des cartons pour d'autres églises de la Grande-Bretagne, tels que : *les Juifs en deuil; Moïse; l'Inauguration du temple.*

A Dusseldorf, *dans le vestibule du collége* (Realschule). Une frise composée d'enfants.

A Rödigsdorf (château près de Leipzig, appartenant au Dr Crusius). De grandes compositions : *Amour et Psyché*, etc., peintes en collaboration avec Léopold Schulz de Vienne (1836).

Vienne, *au grand Opéra.* Seize compositions de la *Flûte enchantée* et autres sujets, parmi lesquels *Don Juan*, en grisaille.

A Karlsruhe, *au palais de la nouvelle Académie.* Le décor de huit lunettes et de six coupoles : *Achille pleurant Antilochus. La naissance de Vénus, Melos et Christheis joints à Bacchus et Ariane*, réunion des chants d'Homère. *Persée et Andromède. Jason et Médée. Vénus et l'Amour. La naissance de Minerve. Chiron et Achille. L'éducation de Bacchus. Mercure voleur de bestiaux. La soustraction de l'arc d'Apollon. Iris. Hercule au repos. Hercule au berceau. Hercule jouant avec des enfants. Hercule combattant Antée. Hercule rusant avec Atlas. Hercule et Hebé. Actéon. Céphale et Procris. Procris, Meléagre et Atalante. Narcisse. Diane chasseresse. Bacchus changeant les Tyrrhéniens en dauphins. L'île d'Andros avec des Tritons, des petits Amours, des Néréides, etc. La forêt de Dodone. La Terre montée sur un Lion. La Mer. Pan endormi. Danses. Le Jugement de Midas. Satyre maltraité par des Nymphes. Pindare protégé par Rhéa contre les abeilles. Orphée domptant les bêtes. Apollon. Arrhichio mourant après sa troisième victoire.*

Toutes ces compositions sont exécutées en camaïeu rouge sur fond noir. Les *Allégories des villes italiennes et allemandes* qui ornent les parois d'une des salles ont été également exécutées d'après les esquisses du maître.

Dans l'escalier de la même Académie Schwind a peint (en 1841) : l'*Inauguration de la cathédrale de Fribourg par Conrad de Zähringen. Sabine de Steinbach*, représentant la Sculpture. *Baldung Grün*, représentant la Peinture, et un grand nombre d'autres sujets.

Dans la Chambre des députés. Le médaillon du *Grand-Duc* sur fond doré, avec les figures allégoriques de la *Noblesse*, de la *Science*, de la *Bourgeoisie* et de l'*Agriculture*, ainsi que celles de la *Sagesse*, de la *Justice*, de la *Prudence*, de la *Force*, de la *Piété*, de la *Fidélité*, de la *Paix* et de la *Richesse*, exécutées en peinture encaustique.

A Reichenhall en Bavière, *à l'église.* Plusieurs fresques.

Au Wartburg (ancien château fort près de Weimar, célèbre par le séjour de Luther). *La vie de sainte Élisabeth*, une suite de sujets qui décorent les corridors et quelques autres pièces, ainsi que des *Épisodes de la vie du landgrave Louis* et le *Concours des Troubadours.* Ces compositions furent commencées en 1853.

TABLEAUX A L'HUILE.

A Francfort-sur-Mein, *à la galerie Stadel. Le Concours des Troubadours au Wartburg* (1845).

Cendrillon (1855). *Le Retour du Croisé.*

A Reichenhall, *à l'église de Saint-Cerro.* Tableaux.

A Carlsruhe, *à l'Académie des arts.* Les *Aventures du chevalier Court à la recherche d'une femme*, tableau de genre d'après le poëme de Goëthe.

A Kiel, *au Kunsthalle. L'empereur Rodolphe chevauchant vers Spier* (1857).

A Munich, *à l'église de Notre-Dame.* Des tableaux de maître-autel. Nombreuses compositions.

Dans des localités inconnues. *Kuno de Falkenstein.*

La Matinée des noces.

La Rose.

Le Rêve, appartenant au général de Heidegger.

Le Retour du Croisé (seconde composition).

DESSINS ET CARTONS.

Cendrillon, série de grandes aquarelles terminée vers 1854.

La belle Mélusine, autre série de grandes aquarelles.

Les Sept Corbeaux, série de six grandes aquarelles au château de Weimar.

Reisebilder, série de compositions de vues recueillies dans les voyages du maître.

Esquisse d'un bouclier pour le comte O'Donnel.

Esquisses d'ustensiles pour l'*école* industrielle de Nuremberg.

Esquisses de surtouts de table, serrures, flambeaux, exposés à Munich.

Cartons composés pour la Trinkhallè de Bade-Bade, qui n'ont pas été exécutés.

Gnomes devant l'orteil de la Bavaria, dessin au crayon.

David et Abigail dans le désert; dessin à la plume.

A Karlsruhe à *l'Académie des arts*. Les cartons des fresques que le maître a exécutés au palais du roi à Munich (entre 1830-1835, v. plus haut les fresques).

Eaux-fortes exécutées par le maître lui-même.

Un paysage très-accidenté, avec un ermite et un chevalier qui fait boire son cheval.

Almanach d'eaux-fortes de Schwind, que Feuchtersleben a publiées, en 1844, à Zurich, et qui contiennent quarante-deux épigrammes d'eaux-fortes. (Le texte et les vers sont du baron Ernest de Feuchtersleben.) Une de ces gravures figure à la première page de la présente notice.

Gravures exécutées d'après les compositions du maître :

Le Rêve, gravé par D. Stabli; sur bois par Brevière, dans l'*Histoire de l'art allemand moderne*, par Raczynski.

Le Retour du Croisé, gravé par D. Stabli.

L'ami Hein (la Mort), grotesques et sujets phantasmagoriques gravés sur bois par E. Duller.

La Galerie illustrée des romans de Spindler, gravée sur acier.

Le Palatin, gravé par G. Müller.

A la forêt, eau-forte, par le même.

Habermass, gravé par G. Glaser. Ces trois feuilles ont paru dans *les Poésies allemandes* (Dusseldorf, 1844-1845).

De nombreuses gravures sur bois dans le *Calendrier* de F. B. M. Hermann (Munich, 1843, Cotta); les sujets traitent le *Boire* et le *Fumer*.

Les Illustrations pour les deux volumes *Deutsches Bilderbuch* de Cherer.

Gambrinus, d'après une nouvelle de Spindler, gravé sur bois par Neuer.

Deux cents gravures sur bois des célèbres *Bilderbogen* de Munich.

Grande quantité d'*illustrations* d'almanachs et de *titres de musique*, pour les *Publications* de Diabelli.

Les peintures murales du Wartbourg, gravées sur bois par Gaber, texte d'Arnswald, Stuttgard 1861. Paris, chez Schulgen.

Les médaillons des *Sept œuvres de miséricorde*, de Ste Élisabeth.

Gnomes devant l'orteil de la Bavaria, gravés par Mayr dans l'album du roi Louis et dans l'*Histoire allemande* de Bülow.

Photographies.

La belle Mélusine, série de 6 planches.

Les Sept Corbeaux, série de 6 planches par Joseph Albert, à Munich ; à Paris, chez Schulgen.

David et Abigail dans le désert, photographié en 1857 par Petz et Lottner à Munich, d'après un dessin à la plume du maître.

On possède de Maurice de Schwind le portrait en bas-relief coulé en bronze par E. Rietschel; il a été publié, gravé par Gorzerbach. Le masque coulé en plâtre après sa mort par Mesmer, ainsi qu'un portrait peint à l'huile par E. Steinle, se trouvent à Munich. Un autre portrait figure sur la couverture illustrée des six photographies que M. Joseph Albert a reproduites d'après les six compositions et aquarelles des *Sept Corbeaux*. L'élève et l'ami du maître, M. J. Naue, l'a aussi dessiné au crayon après sa mort et assis dans un fauteuil. Le portrait qui figure au commencement de cette biographie a été gravé d'après un journal illustré allemand; le maître paraît y avoir une cinquantaine d'années.

La plupart de ses œuvres sont signées en toutes lettres, signature dont voici le fac-simile calqué sur un dessin qui appartient à M. J. Naue.

M. Schwind.

PARIS. — IMP. JULES LE CLERE ET Cie, RUE CASSETTE, 29



École Allemande. *Paysages.*

JEAN-GUILLAUME SCHIRMER

NÉ EN 1807. — MORT EN 1861.



La peinture de paysage classique a été représentée, dans l'École de Dusseldorf, entre autres par les œuvres de Johann-Wilhelm Schirmer, artiste qui naquit en 1807 à Fulich et commença ses études en 1825 à l'ancienne Académie palatine, où il débuta d'abord dans la peinture historique, que bientôt il abandonna, influencé comme il le fut par les œuvres de Lessing, alors et encore aujourd'hui regardé à tort en Allemagne comme un très-grand paysagiste. Professeur adjoint à Dusseldorf dès 1830, et nommé professeur ordinaire en 1839, Schirmer y forma un nombre considérable d'élèves, dont peu cependant ont suivi sa manière, qui se ressentait de la trop grande *rapidité* de ses voyages d'étude, faits en Suisse, en Normandie et en Italie, d'où il avait rapporté d'énormes quantités de croquis, d'esquisses, et même des toiles entièrement terminées. Ses premiers paysages, qui sont les plus vrais et ses meilleurs, montrent des sites peu accidentés, des étangs, des

vues de bouquets d'aulnes et d'autres arbres poussés dans quelque terrain marécageux, la plupart tirés de son pays natal du Bas-Rhin; ici la piété envers la nature et le sentiment naïf sont encore palpitants. Ce n'est qu'à l'époque de sa maturité artistique qu'il adopta le genre classique, cultivé dès lors exclusivement jusqu'à sa fin. Schirmer, qui fut nommé directeur de l'Académie de Carlsruhe en 1814, officier de l'ordre belge de Léopold en 1860, et de celui de Zähringen en 1861, est mort en 1863 dans la résidence des ducs de Bade, où son professorat n'a pas été stérile. Plutôt *Landschaftsdichter* (paysagiste-poëte, mot dont le sens répond mieux au paysagiste-compositeur français) que naturaliste, Schirmer a montré dans ses pages de l'imagination, de l'art raisonné et de l'esprit, mais peu de sentiment et de naturel; lui comme son modèle le Poussin et les autres paysagistes de ce genre, plus artificiel que vrai, n'a point laissé des compositions où l'on puisse reconnaître la reproduction fidèle d'une contrée quelconque, mais où tout est arrangé de parties empruntées à différents pays ou même inventé. La fantaisie qui domine dans ces sortes de créations ne saura jamais remplacer la poésie et le sentiment de l'ensemble de la véritable nature, ni l'ordre artificiel, l'admirable désordre de celle-ci. Ce genre montre trop le pastiche de l'homme, tandis que le paysage, copié fidèlement d'après nature, reflète bien moins l'œuvre de Dieu. Si le style tel que le Poussin et même Claude Lorrain l'avaient compris, constituait seul le grand paysagiste selon la dogmatique adoptée souvent depuis l'apparition de ce célèbre maître, et avant que les paysagistes français modernes et quelques peintres allemands, suisses et néerlandais ne fussent revenus à la source régénératrice de la nature qui avait fécondé l'École hollandaise du XVIIe siècle (Hobbema, Ruisdaël, Rembrandt et autres), Schirmer devait être rangé parmi les grands maîtres de cette branche; mais comme sa manière n'a pu donner que des productions de spéculation, toujours contraires à l'essence de la vraie peinture de paysage, l'ancien professeur de Dusseldorf doit être rangé parmi les coryphées de l'École conventionnelle. Le paysagiste académique ne constituera jamais qu'un peintre de genre ou d'histoire fourvoyé et dépaysé; pour rendre la nature agreste, il ne faut ni spéculation ni métaphysique ni grand esprit même, mais beaucoup de sentiment. Le paysage à la Poussin c'est ce que l'allégorie et le symbolisme représentent dans la peinture historique, avec cette différence, qu'étant à sa place dans une branche où l'abstrait est souvent nécessaire, ils tuent ici la poésie et le sentiment naïf qui y doivent dominer. La construction d'un paysage arrangé ne peut en définitive offrir que des monstruosités agréables; le meilleur même ne peut donner qu'un assemblage de parties disparates groupées avec esprit, telles qu'elles se montreraient dans une statue composée de membres d'Esquimau adaptés sur le buste d'un nègre et surmonté d'une tête grecque. Ces compositions ont beau contenir des lignes pures, un dessin correct, le sévère et le grandiose même, elles ne vaudront jamais la plus petite reproduction fidèle d'un ensemble de la vraie nature exécutée avec l'amour qui la poétise. Le paysage arrangé arrive toujours au même froid que la photographie, quoiqu'il soit le produit d'une tendance radicalement opposée au résultat que celle-ci a en vue; dans l'un c'est la spéculation, dans l'autre le travail inanimé qui tue ce qui vivifie et que l'homme dans son outrecuidance veut corriger. Si ces pages, que l'on pourrait qualifier de reproductions haussées sur des échasses, imposent quelquefois à première vue, comme le jardinage italien, dit faussement *à la française*, ils amènent au bout de peu de temps le même ennui. Les vues des bords de mer prises en Normandie, celles de la Jungfrau dessinées en Suisse, la soure d'Egérie, les paysages de la Campanie et de Tivoli que Schirmer a rapportés de ses voyages en France, en Suisse et en Italie, confirment pleinement l'influence funeste de ce style, car aucune n'accuse suffisamment le caractère respectif; ce sont de belles compositions, tirées plutôt de la tête du peintre que du miroir fidèle d'une âme sensible et de la nature; on y retrouve les formes, mais non pas le caractère local ni même le sentiment du souvenir, formes toujours *purifiées*, selon la méthode académique, des scories de la nature, qui, pour ces artistes, a besoin d'être *corrigée*. Un peu rude dans la couleur souvent privée de la douceur de transition, le vieux professeur était cependant regardé de l'autre côté du Rhin comme un artiste consommé dans la peinture à l'huile, qui chez lui, selon moi, n'a jamais pu atteindre le technique d'André Achenbach ni le coloris d'Édouard Hildebrandt, le peintre du *Cosmos*. Schirmer a laissé un grand nombre de bonnes aquarelles où éclate sa facilité, ainsi que des eaux-fortes dans lesquelles il se montre même plus

grand artiste. La rudesse de sa touche, quelquefois choquante dans les tableaux à l'huile, constitue ici des qualités; une bonne eau-forte demande de la précision et des lignes arrêtées. Ses dessins au fusain, parmi lesquels on peut placer au premier plan la série des paysages bibliques, offrent ces mêmes qualités qui lui assurent, particulièrement sous le rapport de la correction du dessin et de l'art de grouper, une place distinguée parmi les paysagistes de tous les pays. Si la couleur manque de chaleur, si le doctrinarisme domine le sentiment, toujours soumis chez lui à la fantaisie spirituelle du penseur, ses compositions se présentent par contre avec un caractère d'élévation que peu d'artistes ont pu atteindre au même degré.

Le *Lac dans la forêt*, conservé à Halberstadt et peint en 1834, qui a été reproduit dans l'atlas der *Denkmäler*



NOÉ A PLANTÉ LA VIGNE; grand dessin exécuté au fusain.

der Kunst de Kugler; la *Forêt pendant l'orage*, également à Halberstadt; la *Grotte d'Egérie* peinte en 1842 (Leipzig); le *Crépuscule de la forêt*, exécuté en 1850 et conservé à Berlin; *Luther contemplant le soleil couchant* (Düsseldorf, 1850); le *Monastère près de Subiaco*, peint en 1852; le *Dimanche matin en Allemagne*, terminé en 1853, et les *Bords de Sorrente* (1860), constituent les œuvres les plus importantes du maître, qui a laissé, en outre de ses eaux-fortes, quelques lithographies et la célèbre suite des vingt-six paysages bibliques exécutés au fusain qui ont été publiés à Carlsruhe en 1863 dans un album (Paris, chez Schülgen). On retrouve dans cette série la tendance louable des artistes allemands vers la constitution d'une œuvre complète, suivie et dominée par une pensée philosophique, historique ou religieuse; il y a peu de peintres marquants de ce pays qui n'aient pas ambitionné de laisser à la postérité, en dehors des travaux courants et destinés à être dispersés, un travail capital propre à occuper dans l'histoire de l'art une place

distincte. Voici la désignation des sujets de ces vingt-six feuilles, selon l'intention que le maître a eu envie d'y exprimer; elles commencent par des épisodes du paradis terrestre et finissent à la mort d'Abraham :

1° *Le Paradis terrestre sous l'aspect d'une matinée de printemps*, animé par le premier couple qui y joue au bord d'un ruisseau avec des biches. 2° *Le Paradis terrestre dans la forêt vierge.* 3° *La Chute du premier homme*, paysage représenté sous les rayons du soleil de midi; l'homme recherche déjà l'ombre de la forêt pour y commettre son péché et s'y cacher. 4° *Adam et Ève chassés du paradis;* ils marchent dans les ténèbres; la Mort, sous la forme du serpent, attend sa proie. Les figures y sont imitées d'après Schnorr de Carolsfeld. 5° *Le premier Travail;* il est adouci par la vie domestique et la famille. 6° *Les oblations d'Abel et de Caïn*, l'envie; paysage qui montre l'approche d'un orage. Les figures sont d'après Schnorr. 7° *Le premier Meurtre*, paysage en plein orage; la foudre renverse l'autel de Caïn pendant qu'il tue son frère. Les figures sont prises dans les compositions de Schnorr. 8° *Où me cacher devant ton regard?* Caïn poursuivi par le remords sous la forme du chien d'Abel; les éclairs lui montrent les précipices auxquels l'a conduit le crime. 9° *L'Apparition des arts* dans la tribu de Caïn, où Jubal a inventé la musique, Jabal l'architecture et Tubal la sculpture. 10° *Le premier Sermon*, fait aux bergers de la tribu de Seth; paysage rocheux. 11° *L'Adoration des fétiches;* Noé s'embarque; paysage au coucher du soleil. 12° *Le Déluge*, composition peu réussie et qui représente plutôt une inondation de village. 13° *Noé débarqué fait des oblations;* paysage rocheux avec arc-en-ciel. 14° *Noé a planté la vigne* (voir le dessin de la page précédente); presque une seconde création; paysage d'automne avec vendange. 15° *Arrivée d'Abraham dans la Terre promise;* les figures sont d'après Schnorr. 16° *L'Annonciation* de la venue d'Isaac, faite au bois de Manne à Abraham par les envoyés célestes. 17° *Lot avec ses filles*; beau paysage dont le fond montre la ville en flammes. 18° *Abraham et Isaac* se rendant au sacrifice. 19° *Abraham sur le point de sacrifier Isaac est arrêté par l'ange.* 20° *Agar et Ismaël* chassés par Abraham et Sara. 21° *Le Désert*, composition morne mais grandiose (voir le dessin de la première page). 22° *Le Salut;* mère et enfant sauvés par l'ange. 23° *Abraham et Isaac pleurant sur le tombeau de Sarah.* 24° *Éliézer et Rébecca à la fontaine;* paysage animé de chameaux etc. 25° *La Rencontre;* Isaac revenant de la fontaine. 26° *Les funérailles d'Abraham* dans le bois de Manné au clair de lune.

Auguste Demmin.

RECHERCHES ET INDICATIONS

TABLEAUX A L'HUILE.

Berlin. *Crépuscule de la forêt.* (1850.)

Cristiana, *au musée. Paysage suisse.*

Darmstadt, *au musée. Le Bergstrasse*, paysage allemand.

Dusseldorf, *à la galerie. Luther contemplant le coucher du soleil* (1850). *Paysage italien avec pèlerins* que l'artiste a aussi gravé à l'eau-forte.

Halberstadt. *Le lac dans la forêt* (1834). *La forêt pendant l'orage.*

Leipzig, *au musée. La grotte de la nymphe Égérie* (1812).

Localités inconnues. *Le monastère près de Subiaco* (1852). *Le Dimanche en Allemagne* (1853). *Les rives de Sorrente* (1860).

DESSINS.

Vingt-six grands paysages bibliques au fusin (1856).

EAUX-FORTES DU MAITRE.

Le Waldleben (forêt), qui figure aussi dans l'album de Buddeus. *Le moulin à vent. Grand paysage. Paysage italien avec pèlerins*, d'après son tableau à la galerie de Düsseldorf. *Paysage allemand.*

LITHOGRAPHIE DU MAITRE.

Paysage avec église et autres constructions aux bords d'une rivière (1828).

GRAVURES EXÉCUTÉES D'APRÈS LES COMPOSITIONS DU MAITRE.

La cathédrale de Meissen, gravée par W. Fincke. *Le Wetterhorn*, paysage suisse gravé par Rauch. *La Forêt*, gravée par Abbema. *Un chêne de forêt allemande*, gravé en clair-obscur d'après un fusin par Kretzschmar.

LITHOGRAPHIES EXÉCUTÉES D'APRÈS LES COMPOSITIONS DE SCHIRMER.

Fac-simile, lith. par Tempelteï, dans le Kunstbladt de Düsseldorf (Paris, Schülgen).

Chansons d'un peintre, ibid.

Etudes de paysage, lithographie éditée en 1865 à Carlsruhe par le peintre Vollweiden (Paris, chez Schülgen).

PHOTOGRAPHIES D'APRÈS LES ŒUVRES DE SCHIRMER.

Paysages historiques bibliques, en vingt-six compositions d'après les 1er et 2e livres de Moïse, photographiés en 1864 par J. Allgeyer à Carlsruhe; à Paris, chez Schülgen et chez Goupil.

J. W. Schirmer — Signature de Schirmer recueillie sur les dessins de paysages bibliques exécutés au fusain.

J. W. S. — Monogramme du maître, qui est composé des initiales de Johann-Wilhelm Schirmer.

PARIS. — IMPRIMERIE JULES LE CLERE ET Cie, RUE CASSETTE, 29.



École Allemande. *Genre, Portraits.*

JEAN-PIERRE HASENCLEVER

NÉ EN 1810, MORT EN 1853



Qu'elle est considérable la distance qui sépare, plus spécialement sous le rapport de la peinture, — du Hasenclever, auteur de son propre portrait [1] en grandeur naturelle et représenté assis devant le chevalet, — le Hasenclever, peintre de l'*Éternueur*, des *Jeunes garçons autour du feu*, etc., et même l'auteur de la série de cette célèbre *Jobsiade* de Kortüm, œuvre satirique reflétant un peu lourdement les ridicules de la société allemande de la fin du dix-huitième siècle. *Prosit!* (A votre santé!) paraît s'écrier joyeusement notre artiste, sortant, pour ainsi dire, de la toile où on le voit élever, avec la main droite, l'ancien verre à pied cannelé, reflétant ce fameux vin du Rhin qui emplissait les bouteilles étiquetées et vides

[1] Actuellement dans la collection Ravené à Berlin, plusieurs autres de ses portraits en Amérique et l'un en possession du professeur Jeanssen à Düsseldorf.

déjà, rangées sur le gros tonneau encombré de tout ce qu'il faut au fumeur et au buveur. Satisfaction de gourmet, bonhomie et joies exprimées à la fois dans une figure épanouie par la libation !

Lorsque je vis cette magnifique toile à l'exposition de la société *Artis*, à Amsterdam, où elle éclipsait toutes les autres, je ne pus croire que ce fût là un tableau de l'auteur de la *Dégustation* (*Weinprobe*) exposé à la galerie Wagner, à Berlin, peinture si faible, sinon nulle dans sa partie technique. Ce portrait qui accusait un progrès extraordinaire me révéla, de l'École allemande, un des plus forts coloristes dont il était la première grande œuvre et, hélas, aussi une des dernières, certes destinée à le placer au même rang que les meilleurs peintres hollandais du dix-septième siècle. On en trouvera à la cinquième page de la présente notice, la reproduction ; une autre a été gravée sur cuivre d'une manière parfaite par F. W. Janssen. Cette toile peut rivaliser avec les produits de Van der Helst, de Frans Hals et de Carel Fabritius ; regardez-y la carnation, le fini de la barbe et de la chevelure pourtant très-largement brossées ; peut-on rien voir de mieux réussi que le raccourci du bras et les reflets variés des flacons et des verres rendus si transparents et présentés sous une si savante distribution de la lumière? Absence de tout ce qui pourrait accuser la pose. Hasenclever s'y présente lançant probablement son *prosit* à un ami supposé assis de l'autre côté et également le verre à la main ; l'ébauche, tracée déjà sur la toile, indique que le maître est occupé à peindre une de ses *Dégustations*, sujets humoristiques par lui répétés à satiété. Il est vêtu de son costume d'atelier en velours et à larges manches, et, ayant la pipe posée contre le tonneau, il tient palette et pinceau à la main gauche tout en élevant le vidrecome avec la droite.

Avant d'être arrivé à cette puissante couleur et d'avoir acquis une technique si indispensable à tout véritable peintre, Hasenclever avait produit de nombreuses toiles où plusieurs de ces qualités font défaut quoiqu'on y rencontre toujours l'esprit d'observation et de moquerie auquel il dut sa grande et rapide popularité. L'exploitation des ridicules de cette partie de la bourgeoisie que les Allemands désignent sous la qualification de *Spiessbürgerthum*[1], était devenue chez lui une spécialité qui finit par toucher au trivial ; sa raillerie, un peu massive, lui fit en outre dépasser parfois les bornes de la satire et l'élément humoristique si propre à sa nation tournait à la grimace.

S'il n'est pas tombé jusque dans la caricature anglaise du genre de Hogarth, ni dans la charge, quoique moins outrée, de Carle Vernet et des gravures charivariques, il n'a pu atteindre au persiflage doux et charmant répandu dans les compositions d'un Wilkie ; même les sujets plus épicés du Hollandais Troost et de l'Allemand Chodowiecki, qui l'un et l'autre ont montré de la finesse dans les nuances, sont moins caricatures que ceux de la *Jobsiade*, dont l'illustration a occupé Hasenclever presque exclusivement durant plusieurs années, et qui est une parodie d'épopée fort éloignée des satires d'Horace ; c'est en vain que l'on y chercherait le sel attique, le trait fin et acéré de la double entente ; c'est bien plus le poëme-caricature qu'une satire, la parodie burlesque descendue du salon sur les tréteaux.

Le *Spiessbürgerthum* lui-même n'offre déjà rien d'humoristique ; c'est cette plante grasse, épaisse, ce produit morbide de la bêtise localisée qui, en Allemagne, durant le dix-huitième siècle, avait étouffé sous des pousses parasites tout élan naturel et toute originalité ; éruption moisie qui pullula alors d'une manière aussi nauséabonde sur les bancs et dans les chaires des universités que dans les administrations, dans les académies, dans les chaires à prêcher et même sur les marches du trône. La nation entière paraissait durant cette période destinée à décliner pour ce qui a rapport à l'intelligence ; la fièvre exanthématique provoquait l'éclosion de tous ces *Philistins* qui s'engraissaient justement de ce qui causait le dépérissement de l'État et de la société. L'administration, le peuple et l'armée n'en furent débarrassés que par l'immense désastre d'Iéna, qui devait être pour le pays une cause de régénération. Le *philisterium* ou *Philisterthum* était alors aussi puissant et peut-être plus même dans la noblesse et dans les corps enseignants que dans la bourgeoisie des petites villes, qui a fourni le nom de *Spiessbürger* (bourgeois féodal armé de pique ou de hallebarde) pour

[1] Expression difficile à rendre en français puisque le *Spiessbürger* est autre chose que ce que l'on désigne en France par *épicier* et diffère aussi du *Philistin* des universités d'outre-Rhin.

désigner les champignons produits par cette contagion nosocomiale. On trouvait alors les feuilles de la plante chancreuse étalées jusque dans les plus hauts emplois civils et militaires ; comme la perruque, elle étouffait tout et arrivait à tout. L'individualisme, l'amour de la liberté et de l'indépendance, l'élan du cœur non réglé, l'enthousiasme et l'originalité étaient devenus autant de causes d'empêchement pour faire son chemin que le pédantisme, le servilisme, le vulgarisme et la pure singerie dans l'art et dans les sciences offraient des moyens sûrs de succès. Il n'est donc pas étonnant que Hasenclever, plein de dégoût pour une si triste époque, ait, dans son ardeur, outre-passé quelquefois le but et même les limites de l'esthétique ; beaucoup de ses compositions ont tourné à cause de cela au genre caricaturiste, destiné à vieillir. Cette société du dix-huitième siècle, déjà si bouffonne par le costume, les mœurs et le rococo des idées, il en a encore alourdi



LE RENOMMISTE : *Jobs revenant de l'Université à la maison paternelle*, sujet tiré de la *Jobsiade de Kortüm ;* gravé sous le titre de *Jobs en vacances* par F. W. Janssen.

les contours ; mais s'il a enchéri, même sur son grotesque réel, il n'a cependant pas poussé la charge plus loin que le poëte dans les œuvres duquel il est allé malheureusement puiser ses sujets.

Ici, le peintre a su même adoucir la rudesse de ses modèles et ennoblir, dans les limites du possible, le héros peu sympathique du sujet, ce Hieronimus Jobs, dont le crétinisme peut être même appelé de mode et de mise, par rapport à son milieu. En limant les angles trop saillants, l'art plastique n'a cependant rien pu changer à l'impression d'ensemble produite par une si triste et si peu sympathique bête de la province qui est une création hors nature. Même dans la société de cette espèce et époque, affadie et rendue stupide par une vie de pure convention et le grotesque des modes, de tels hommes n'ont point existé, ou s'il y en a eu, ils sont tout à fait impropres à servir de types à la satire, qui seule sait donner longue vie au comique dans l'art; ceci, Molière l'a démontré par la peinture de types restés vrais en tout temps. La caricature n'est que le produit de l'actualité d'un goût peu délicat, d'un faire facile ; la satire, par contre, l'éternelle

vérité présentée sous une forme railleuse; celle-là reflète l'exception, la seconde est le miroir fidèle des ridicules adhérant au genre humain qui reparaissent sans interruption. Si le côté humoristique a souffert dans ces compositions par la conception trop caricaturiste, la faute en revient donc plus au poëte qu'au peintre obligé de subir l'exigence du sujet.

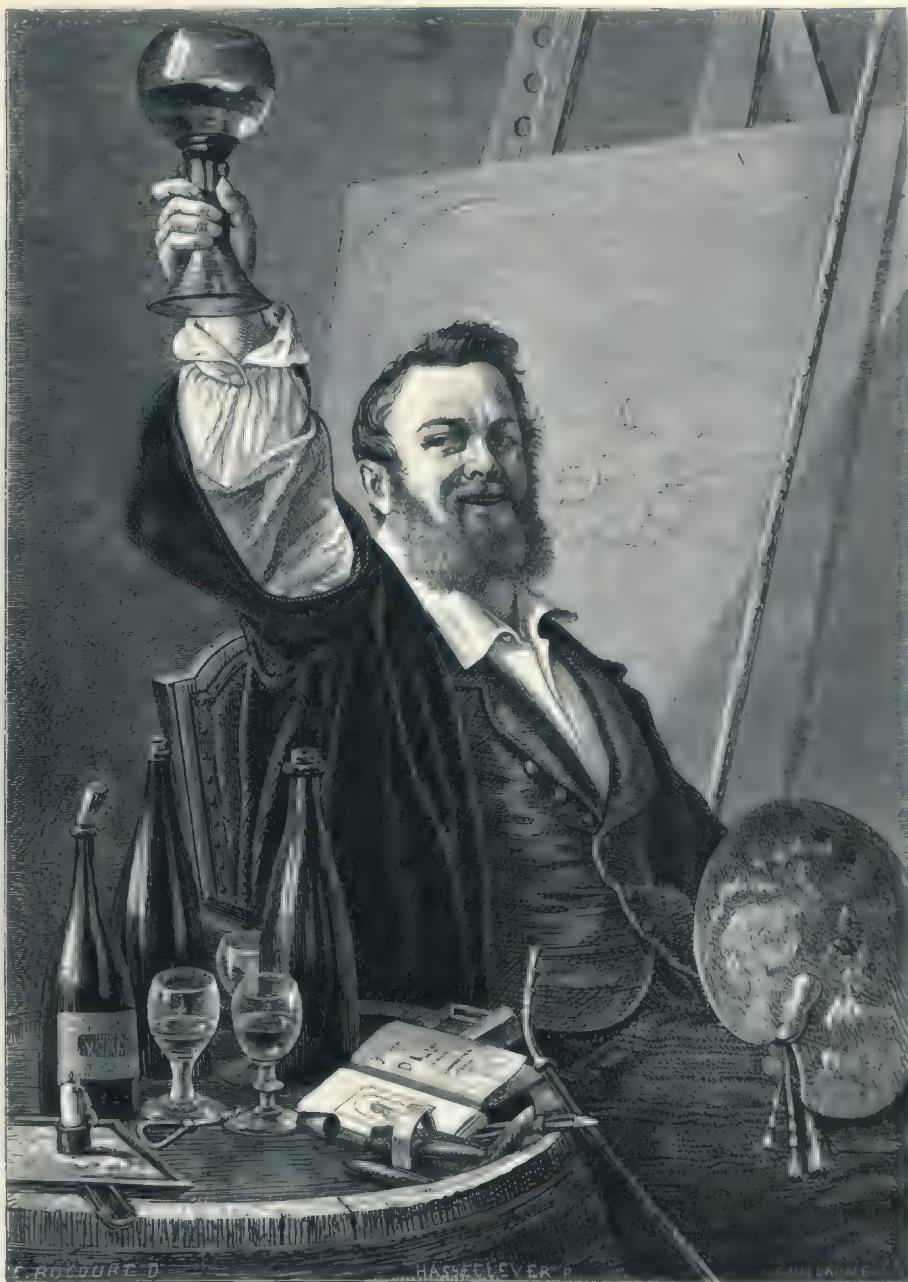
Parmi les reproductions des tableaux de la *Jobsiade*, celle placée ici à la troisième page représente Hieronimus Jobs dans la période de sa vie académique, durant les vacances, au moment qu'il franchit le seuil de la maison paternelle. Le peintre nous le montre dans le costume ridicule, alors en usage aux Universités allemandes et plus particulièrement à la ville de Halle (Marche). Coiffé du tricorne panaché, chaussé, au-dessus de la fameuse culotte de peau, des indispensables bottes à l'écuyère aux énormes éperons, on le voit se présenter devant l'auteur de ses jours, le visage violemment contracté, pour se donner un air martial; la main droite, armée de la cravache de rigueur pour tout membre d'une *Bürchenschaft*, est appuyée sur la hanche, la main gauche posée sur la poignée de la fameuse rapière coupe-oreille. Cette brebis travestie en loup se présente ainsi au bercail paternel, sous un ridicule parfait, et quoique aussi mouton que l'innocente créature de Nuremberg traînée au moyen d'une ficelle par le plus jeune des Jobs, Hieronimus se pose les jambes écartées et sous les dehors d'un *renommiste*[1] irascible élevé dans les brasseries des nourrissons du Parnasse germanique. On conçoit l'ébahissement du vieux Jobs, assis dans son *voltaire*, le souffle de l'étonnement a même éteint la pipe qu'il vient d'ôter de sa bouche béante; la plus petite des filles de Jobs se réfugie avec tous les signes de la terreur sous l'égide de sa sœur; les autres, à l'exception de celle-ci, sont frappés d'étonnement et de crainte. Ce qu'il y a de plus comique dans cette page, c'est la parfaite ressemblance de famille que le peintre a su imprimer au vieux Jobs, à sa progéniture et au mouton de Nuremberg. Ce n'est que la maligne enfant sous laquelle la cadette se cache, qui en diffère et paraît se moquer des airs de rodomont de l'étudiant. Ameublement, costumes, physionomies, tout y est admirablement approprié au temps et aux mœurs locales. Les armoiries sculptées en bas-relief sur les deux battants de la porte (encore le mouton, mais *barré*) montrent que l'on a affaire à une de ces familles de petits hobereaux pour la culture de laquelle l'Allemagne a gardé la recette; le journal tombé des mains du père, la *Politische Zeitung von Schildburg*, indique suffisamment le degré de maturité politique du maître de la maison.

La gravure de la page sept représente le *Candidat Jobs à l'examen*, tiré du chapitre XIX du poëme. Ici encore le peintre a prouvé de quelle manière consciencieuse il avait étudié le bric-à-brac de l'époque dans laquelle il veut transporter le spectateur; tout, jusqu'au moindre clou, y est bien du temps; où trouver une autre composition moderne où le règne de la rocaille soit rendu plus scrupuleusement? La commission universitaire est formidable, dix-sept examinateurs dont plusieurs sourds, comme l'indiquent leurs attitudes. Quel curieux spectacle que ces expressions respirant la suffisance et la spécialité dans les bagatelles. Chacun de ces cuistres doit avoir passé la moitié de son existence à se gonfler *son système*, bulle de savon qui le fait vivre l'autre moitié, dada gagne-pain sur lequel il chevauchera jusqu'à la fin de ses jours et dont il sera toujours aussi fier qu'un homme qui aurait trouvé le mouvement perpétuel! C'est probablement ici un examen de théologie que Hieronimus Jobs doit soutenir; qui pourrait en douter? Regardez ces physionomies scolastiques, ces têtes ergoteuses! La symbolique tirée aux cheveux ne se lit-elle pas comme dans un livre ouvert sur ces visages encadrés de perruques, car, n'en déplaise aux phrénologistes, le contenu façonne bien plutôt le contenant que celui-ci le contenu. La table soupire sous des in-folio. Ne sont-ce pas là de ces traités de systèmes et de méthodes, mêlés à ces commentaires élucubrés avec la patience de la fourmi? Pouah! Comme cela sent l'huile rance de la compilation bornée!

Hieronimus Jobs le candidat ne montre plus rien de l'étudiant Jobs, si ce n'est dans les traits toujours si remarquables par leur air de parenté avec les armoiries de la lignée. En dépouillant le vieil homme, il a remplacé le buffletin du *renommiste* académique par l'habit à la française couleur queue de puce; la botte à

[1] Nom par lequel on désigne dans les universités allemandes le pilier de brasserie, souvent étudiant en deuxième, espèce de hâbleur doublé de bretteur.

l'écuyère par le bas, l'éperon par la boucle ; il est redevenu le fils de son père, le Jobs des Jobs de Schildburg ! Le pauvret a eu garde aussi de montrer à la docte assemblée chauve ses propres cheveux ; c'est coiffé d'une perruque qu'il se présente devant le terrible tribunal où l'examiné doit s'attendre à tout, dès qu'il ne se sent pas *sous perruque* et ferré sur les dix-sept *systèmes* des dix-sept examinateurs !



LE PORTRAIT DE HASENCLEVER EN GRANDEUR NATURELLE, PEINT PAR LUI-MÊME ; à la collection Ravené à Berlin, et gravé in-folio par F. W. Janssen.

Jobs aurait-il mangé à l'Université sa part d'héritage et manqué son examen ? Tout porte à le croire, car dans un troisième épisode nous le retrouvons en *gardien de nuit* (*Nachtwächter*) ; le héros a dû échanger la rapière contre l'esponton et la main jadis armée de la cravache porte humblement une lanterne. N'oublions pas que Hasenclever l'a aussi représenté enfant, fréquentant l'École communale, composition d'un meilleur goût et plus éloignée de la caricature. Ici, c'est le pèle-mêle le plus insensé, le brouhaha le plus turbulent.

un vrai fouillis de mauvais petits garnements qu'il nous offre. Y a-t-il eu en vue de frapper par un contraste avec le calme et la discipline de l'*Examen*, cette image d'un monde bien policé? Le maître d'école a beau lancer du haut de son siége des ordres, des menaces, infliger des punitions, rien ne fait. L'esprit du siècle a envahi la classe; on s'y dispute d'abord jusqu'au moment où l'on s'y bat; on crie, souvent tous à la fois et en employant des expressions peu parlementaires; on gesticule, on interpelle même l'autorité d'une manière peu révérencieuse, — dès qu'elle tourne la tête bien entendu! L'une des victimes de l'absolutisme, un petit drôle aux cheveux blonds, visiblement blessé dans son sentiment des droits de l'homme sous le bonnet d'âne dont la tyrannie l'a coiffé, ne montre-t-il pas l'esprit de révolte en tirant à la dérobée la langue au tyran gouvernant et régnant par la grâce du martinet? Ces jeunes vauriens font aussi voir en petit la société nuancée de la province au dix-huitième siècle : le prolétariat, l'agriculture, l'industrie, la noblesse et l'armée, la magistrature et les autres professions libérales y sont toutes représentées par leurs plus mauvaises graines sous des vêtements appropriés aux conditions alors reconnaissables par la mise. Il est à regretter que le peintre n'ait pas pris soin d'éviter autant l'uniformité des physionomies que des costumes; cette foule d'enfants offre fort peu de variété de types. Le nombre des figures est aussi trop considérable et trop peu divisé en groupes, ce qui enlève à la composition son unité, son centre dominant, duquel tout doit rayonner; par contre, plusieurs têtes d'enfant sont des chefs-d'œuvre et exhalent cette fraîcheur de carnation et cette vérité juvénile que l'on rencontre plus que partout ailleurs dans les tableaux de certains maîtres de l'école de Dusseldorf, dans ceux de Knaus entre autres.

Voyons maintenant Hasenclever s'appliquer à flétrir les jeux de hasard autorisés et établis alors en Allemagne dans plusieurs villes d'eau, mais qui n'existent plus aujourd'hui que dans la *République* helvétique et aux portes de la France *républicaine*, à Monaco. Y a-t-il réussi? Je ne le pense pas. Pour peindre ces infâmes plaies encore aussi cyniquement étalées sous les yeux de tous et contre les plus simples notions de la morale, il faut moins de charge que de vérité; celle-ci aura toujours plus de prise sur le sentiment juste que l'exagération condamnée à tomber dans la caricature. Le drame s'affaiblit dès que le comique y dépasse la mesure. Si le génie de Shakspeare a su produire de si grands effets par les contrastes, — le comique entremêlé au tragique, — c'est qu'il n'en a jamais abusé; son rire contient le plus souvent une ironie terrible et une tristesse navrante par la philosophie qui en transpire et qui, chez lui, est toujours celle du moraliste. Abstraction faite de ces réserves, on doit reconnaître que les personnages pris isolément offrent chacun une étude consciencieuse et produisent un effet souvent frappant; la passion du jeu y est étudiée dans toutes ses nuances et les types y sont rendus d'une manière heureuse.

Une troisième série des évolutions du talent du peintre fait passer sous les yeux de nombreux sujets de *Dégustateurs* auxquels Hasenclever doit sa notoriété, quoique cette suite représente incontestablement la plus faible des trois; elle montre ordinairement des buveurs groupés dans des celliers autour de quelques tonneaux où ils dégustent des vins d'une manière si peu modérée que chez plusieurs l'effet des liquides absorbés se manifeste parfois d'une manière peu délicate. Le tableau reproduit à la première page de la présente notice appartient à cette série.

De moins de valeur encore sont les *Quatre Tempéraments* représentés par des personnages à physionomies sanguine, colérique, flegmatique et mélancolique. Citons aussi les *Enfants du Pasteur*, le *Cabinet de lecture*, le *Couvre-feu* (*Polizeistunde*), les *Fumeurs*, les *Scènes du ménage* (à la galerie de Schleisheim, près de Munich), et nous aurons parlé des compositions les plus marquantes de ce peintre qui avait débuté par un grand nombre de petits tableaux de genre, desquels ont été mentionnés plus haut : l'*Éternueur* et les *Jeunes garçons autour d'un feu*, tous peints avec l'inexpérience qui se révèle ordinairement dans les ouvrages d'un jeune artiste. Ses premiers tableaux étaient la *Bethschwester* (la *Dévote*), le *Politique* et l'*Atelier de peinture*, tous d'une exécution hâtive.

L'apparition de ce peintre humoriste a eu son influence heureuse sur la tendance de l'école de Düsseldorf alors exclusivement sentimentale, d'un sentimentalisme larmoyant; l'école romantique, en Allemagne, au lieu de se tourner, comme en France, vers le naturalisme, ne faisait alors que gémir et verser

des pleurs ; l'ironie, le gros rire, la raillerie de ce peintre, quelquefois poussée, comme nous l'avons vu, jusqu'à la caricature, devait finir par mettre en trop grand contraste les jérémiades répétées de ses jeunes collègues et faire adopter à ceux-ci des sujets plus rationnels et une tendance moins exclusive ; il est certain que Hasenclever a ouvert la voie aux peintres de genre de l'école de Düsseldorf, où cette branche s'est parfaitement bien développée depuis à côté de celle du paysage.

Envisagé comme portraitiste, son talent de maître est encore plus marquant. En outre du chef-d'œuvre reproduit ici, on possède un assez grand nombre d'autres excellents portraits, ordinairement en grandeur naturelle, parmi lesquels ceux du peintre de fleurs et de fruits, J. W. Preyer, et du paysagiste Charles Hilgers, occupent les premières places.



L'EXAMEN DU CANDIDAT JOBS, sujet tiré de la *Jobsiade de Kortüm;* à la collection Ravené, à Berlin et au château de Schleisheim, près de Munich.

Jean-Pierre Hasenclever, né en 1810, à Remscheid, ville manufacturière constamment enveloppée de la fumée de ses usines, est décédé jeune, en 1853. Entré selon le désir de son père, vers 1827, à l'Académie d'architecture de Düsseldorf, il abandonna bientôt l'art de bâtir pour s'adonner avec ardeur à la peinture qu'il étudia sous Schadow. Déjà membre, en 1843, de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin, il obtint sa première médaille d'or à l'exposition de Bruxelles, distinction qui fut suivie de plusieurs autres.

Si ce peintre était redevable à son maître et à l'académie de Düsseldorf de ses premiers succès, il n'en doit pas moins de reconnaissance à l'école de Munich, où il étudia de 1838 à 1840, après avoir voyagé plusieurs années ; c'est en 1842 qu'on le voit revenir se fixer à Düsseldorf qu'il ne quitta plus jusqu'à sa mort prématurée.

AUGUSTE DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

TABLEAUX.

DUSSELDORF. — PROPRIÉTÉ DE M. KRAUSS. — *L'Heure de la police* (*le Couvre-feu*; Polizeistunde, littéralement l'heure de police). PROPRIÉTÉ DE M. SCHULTE. — *Le Gardien de nuit.*

COLOGNE. — KUNSTVEREIN. — *Les Enfants du curé.*

BERLIN. — GALERIE WAGNER. — Plusieurs compositions parmi lesquelles *le Cabinet de lecture* et les *Dégustateurs.* COLLECTION A. H. HAYMANN. — *Les Joueurs d'échecs.* COLLECTION RAVENÉ. — *La Cène, l'Examen,* le portrait de M. Freyer et le portrait de l'artiste, *la Sentimentale, le Garde de nuit.* PROPRIÉTÉ DU ROI FRÉDÉRIC GUILLAUME IV. — *Le Cellier.* PROPRIÉTÉ DE L'EMPEREUR D'ALLEMAGNE ACTUEL. — *Le Thé.*

MUNICH. — AU CHATEAU DE SCHLEISHEIM. — *Scènes de la vie de ménage de la bourgeoisie de Munich.* PROPRIÉTÉ DU ROI DE BAVIÈRE. — *Jobs à l'examen, les Buveurs* et *la Sentimentale.*

Ses premiers tableaux étaient *la Dévote, le Politique, l'Atelier du peintre, l'Éternueur, Jeunes garçons autour d'un feu.* Citons encore *les Boudeurs, les Joueurs de cartes, le Cabinet de lecture, les Joueurs d'échecs, les Dégustateurs, les Caves rhénanes, le Conseil de la ville* (1848), *la Famille du curé, le Thé, la première Visite à l'école, l'Aveugle jouant du violon, le Joueur de cornemuse, le Priseur, la Brasserie de Munich,* propriété du baron Steengracht van Ostcapellen ; *Jobs revenant de l'Université* ou *le Renommiste* ou *Jobs en vacances ; le Corps de garde ; la Veille de Noël ; la Malade,* propriété du Dr Peterson à Remscheid ; *les Joueurs en dispute ; la Barque, le Départ de Jobs pour l'Université,* propriété de M. Böker ; *le gros Lot* et la *Députation d'ouvriers d'Amérique,* propriétés de M. Bunge, à Amsterdam ; *l'École commune,* qui se trouve en Amérique ; *Noblesse et bourgeoisie,* en Hollande ; une seconde *Noblesse et bourgeoisie,* costumes du XVIIIe siècle.

Quant au grand nombre d'autres compositions, ordinairement des tableaux de genre de petite dimension, en partie mentionnées plus haut, les acquéreurs me sont inconnus ; parmi celles-ci, on peut mentionner comme plus importantes les scènes de la *Jobsiade, les Dégustateurs, les Scènes de jeu, les Disputes des joueurs, fumeurs, buveurs, les Tempéraments,* etc.

GRAVURES EXÉCUTÉES D'APRÈS LES COMPOSITIONS DU MAITRE.

Jobs en vacances, gravé par F. W. TH. JANSSEN.

Jobs à l'examen, gravé par F. W. TH. JANSSEN.

Jobs à l'école, gravé par F. W. TH. JANSSEN.

Chez BUDDENS à Düsseldorf et SCHULGEN à Paris :

Les Joueurs brouillés, gravé par F. W. TH. JANSSEN.

Le Cabinet de lecture, tableau à la galerie Wagner, gravé par F. W. TH. JANSSEN.

Prosit! portrait du maître peint par lui-même, gravé par F. W. TH. JANSSEN.

LITHOGRAPHIES EXÉCUTÉES D'APRÈS LES COMPOSITIONS DE HASENCLEVER.

Scènes de la vie de ménage de Munich, publié entre 1839 et 1842.

Illustrations dans les LIEDER et BILDER.

Les Dégustateurs, d'après le tableau de la galerie Wagner par JANSSEN.

Le Couvre-feu, les Joueurs d'échecs, le Cellier, les Buveurs, tous par JANSSEN.

Les Joueurs de cartes brouillés, en mezzo tinto, par VOIGT.

Jobs en Gardien de nuit, dans les *Aquarelles* des peintres de Düsseldorf, par ARNZETCO en chromo-lithographie.

Jobs à l'examen, en chromo-lithographie, par MITTAG.

Le nouvel Écolier, par KRÜGER.

Les Politiques, par KÖHLER, et dix lithographies publiées par SCHAUER à Berlin, dans l'*Album Hasenclever.* Ces lithographies, comme les gravures, se trouvent à Paris chez Schülgen.

Signature du peintre :

J. P. Hasenclever

1843.

CORBEIL, typ. et stér. de CRÉTÉ FILS.



École Suisse. *Paysages alpestres.*

ALEXANDRE CALAME

NÉ EN 1810. — MORT EN 1864.



On ignore quels ont été les motifs qui ont porté ce célèbre paysagiste à tirer ses plus remarquables compositions des hautes Alpes, là où la végétation forestière n'existe plus et offre aussi peu de variété que d'effet pittoresque. Loin d'admettre que cette tendance a été le produit du hasard chez un homme aussi réfléchi, il faut plutôt en chercher les causes dans ses premiers travaux de jeunesse, le coloriage des reproductions des glaciers, qu'il exécuta en si grand nombre avant d'avoir encore vu de près aucun de ces pics. Calame, créateur de la *peinture des hautes Alpes*, genre monotone qui demande à être animé par le sentiment et la poésie du peintre, a trouvé peu d'imitateurs, et n'a formé d'élèves que pour le paysage en général. Influencé probablement aussi dans le choix de la nouvelle branche par Rodolphe Töpffer le romancier, qui avait soutenu à son ami « que la poésie doit venir bien plus de l'artiste que du sujet et que l'art réside surtout dans une expression individuelle et même dans une notable altération de la nature faite

*

avec génie », le peintre genevois s'était engagé résolûment dans cette voie, sans cependant reconnaître tout à fait comme vrai ce qui ne pouvait être qu'un aphorisme dans l'intention de l'auteur du *Presbytère*, puisque, si l'artiste doit animer la nature de la poésie de son âme, il n'en doit jamais altérer la vérité. Même les paysagistes qui conservent scrupuleusement dans leur tableau les détails des études faites d'après nature, mais qui les composent avec des coupures, ne réussissent guère à rendre la vraie nature avec son caractère toujours opposé aux arrangements; comme les peintres tout à fait conventionnels, ces correcteurs de la création, en partie seulement, il est vrai, tombent forcément dans le genre académique, malgré l'exécution plus ou moins réaliste. Les œuvres de la nature agreste ne peuvent être rendues avec bonheur qu'en respectant autant l'ensemble que les détails; l'esprit du grand Tout qui est dans l'œuvre d'art plastique ce que l'on appelle le sentiment, est faussé dès que l'on arrange ce que la nature a disposé avec un si admirable désordre. La « notable altération faite avec génie » de Töpffer n'est donc qu'un paradoxe; le vrai génie est incapable de chercher à rendre la nature autrement que par elle-même. Le genre de paysage préféré par Calame, celui des hautes régions, dans lequel les effets frappants par les contrastes et la variation font presque défaut, est un des plus ingrats et des plus difficiles; pour interpréter le caractère de la nature alpestre, il ne suffit pas de l'avoir étudiée spécialement; il faut l'aimer, la sentir et la comprendre. Aucun autre peintre, que je sache, n'en a su rendre aussi complétement la grandeur et le calme. Le génie de la peinture paysagiste française, avec sa hardiesse et ses empâtements, est même tout à fait impropre pour représenter cette végétation un peu monotone, mais d'une poésie incontestable. Du reste, Théodore Rousseau est le seul, je crois, qui s'y est essayé; il n'a guère réussi malgré son talent hors ligne. Ce qu'il a intitulé *le Mont Blanc* n'est qu'une ébauche colossale où absolument rien ne montre la physionomie particulière et calme de ces parages.

M. Reymond dit avec raison que pendant trop longtemps on avait laissé dans un oubli immérité une école de peinture, modeste il est vrai, et se développant péniblement dans son étroite sphère, mais *originale*, et digne d'éloges au double point de vue de sa nationalité et de son courage. Peindre les Alpes, reproduire les effets sublimes d'une gigantesque nature, telle était la tâche, trop audacieuse sans doute, que les artistes suisses n'avaient pas craint d'accepter; mais l'amour ardent de leur pays les y poussait, et s'ils ne sont que rarement arrivés à la hauteur de leur idéal, s'ils n'ont pu compléter le poëme grandiose que leur imagination avait ébauché, il faut reconnaître, pour être juste, qu'ils nous en ont laissé de magnifiques épisodes. Comme autrefois les Flamands (?), les peintres suisses comprirent un jour qu'il était temps d'abandonner cette nature stéréotypée de l'Italie dont le style paraissait définitivement imposé à la peinture de paysage, et ils commencèrent à regarder un peu autour d'eux. Haller, Rousseau et Byron avaient chanté les lacs et les montagnes de la Suisse, la poésie indigène commençait à s'en inspirer, et les touristes affluaient. Les premiers essais de paysage alpestre révélèrent tout un monde nouveau dont aucun modèle antérieur n'avait fixé dans l'art le caractère puissant et sauvage. On découvrit les mêmes richesses imprévues dans les inspirations de l'histoire nationale, et le cycle de la peinture alpestre, une fois ouvert, arriva bientôt à la plus haute expression qu'il lui fût permis d'atteindre. Mais le malheur de notre époque est de renfermer dans toute maturité définitivement constatée un germe de décadence. Nous sommes au temps des évolutions rapides et bientôt passées. Il semble que notre soleil, plus ardent, développe, mûrisse et dessèche avec l'intensité hâtive et presque artificielle du soleil du Nord. Le grand concours européen de 1855 n'a malheureusement pas contribué à relever la renommée de l'école genevoise. L'éclat des productions artistiques de l'Angleterre et de l'Allemagne, et avant tout la supériorité incontestable des paysagistes français a fait sur notre modeste exhibition l'effet du soleil sur un ver luisant. On eût dit d'ailleurs qu'une certaine fatalité s'en mêlait. M. le consul suisse Barman, dans son rapport à la Confédération sur l'Exposition des beaux-arts, explique ainsi les vicissitudes dont nous avons été les victimes : « Si la presse française, dit-il, a « produit sur les appréciations du jury quelque influence, elle n'a pas dû être favorable, car *la critique a* « *été peu bienveillante envers les exposants étrangers*, et les Suisses n'ont pas fait exception; cependant « des rédacteurs d'une grande autorité ont jugé nos principaux artistes sans trop de défaveur. Il faut toutefois

« reconnaître que notre exposition aurait pu être plus riche. MM. Hornung, Gleyre, Menn, Volmar et autres « y ont laissé un vide très-sensible. Quelques artistes n'ont presque rien envoyé, dans la croyance erronée « que les ouvrages nouveaux étaient seuls admis. M. Calame a malheureusement partagé cette croyance.

« Les comités cantonaux voudront bien m'excuser, » continue M. Barman, « si j'ajoute que quelques-uns « d'entre eux ont accepté des ouvrages avec une facilité qu'on s'expliquerait s'il s'était agi d'une exposition « locale, mais qui n'était pas de mise pour un concours aussi solennel.

« Telle quelle, notre exposition n'était donc pas l'exacte expression de l'état actuel des beaux-arts dans « la patrie de Léopold Robert et de Pradier. »

« En effet, on se ferait une tout autre idée de nos artistes, » continue M. Reymond, « en parcourant la



MONT ROSE, TABLEAU AU MUSÉE DE NEUCHATEL.

Suisse et en visitant nos musées. » Et cependant voici la liste des récompenses accordées à des ressortissants suisses par le jury :

M. Calame, de Genève, a obtenu une médaille de première classe ;

M. Van Muyden, de Lausanne, une médaille de deuxième classe ;

M. Gsell, de Saint-Gall, une médaille de troisième classe ;

MM. Edmond Girardet et Albert Meuron, de Neuchâtel, le professeur Ulrich, de Zurich, et Frédéric Weber, de Bâle, ont eu des mentions honorables.

Plusieurs Suisses d'origine figuraient parmi les lauréats étrangers. Ainsi M. François Forster, du Locle, graveur, a obtenu une médaille de première classe ; M. Karl Bodmer, peintre, de Zurich, une médaille de

seconde classe, et M. Karl Girardet, de Neuchâtel, pour la peinture, et M. Vela, du Tessin, pour la sculpture, ont eu des mentions honorables.

S. M. l'Empereur des Français a acheté le *Lac des Quatre-Cantons*, de M. Calame, et le *Réfectoire des Capucins*, de M. Van Muyden ; S. M. l'Impératrice a retenu *la Sainte Vierge et l'Enfant Jésus*, de M. Paul Deschwanden.

Il semble, en outre, qu'on ait évité à dessein de donner à notre école de peinture une place dans le mouvement général de l'art moderne, et qu'on n'en ait fait quelque mention dans les derniers temps que parce qu'on croit s'apercevoir qu'elle baisse. Eh bien! oui, l'école genevoise baisse momentanément! Mais, entendons-nous, elle baisse parce qu'elle abandonne les Alpes, les hauts sommets solitaires et les grands souvenirs historiques, et qu'au lieu de rester nationale, elle se met à la remorque des fantaisistes français.

Si l'expérience montre que la période alpestre n'a été qu'une phase de la peinture genevoise [1], elle en a été du moins la plus vraie, la plus sincère, la seule d'ailleurs qui lui appartînt exclusivement. Mais l'élévation même de cette tendance amenait avec elle de si grandes difficultés, que, dans le combat qui dut s'établir entre les moyens dont l'art peut disposer et la monotonie grandiose d'une nature exceptionnelle, la part du labeur absorba celle de la gloire. Il ne suffisait pas d'être un habile peintre pour rendre l'expression de cette puissante nature, il fallait être un vrai poëte, et si M. Diday en a compris admirablement l'énergie, M. Calame est peut-être le seul qui se soit élevé plus haut encore, et qui aît joint au caractère sévère des Alpes la poésie de l'infini qui saisit l'âme au milieu de ces vastes solitudes de granit et de neige. Mais les grands écueils de cette peinture étaient la monotonie et la froideur. Les maîtres n'ont pas toujours su les éviter, et les élèves n'ont montré que ces côtés faibles. On a essayé de tourner les difficultés en recherchant ces effets étranges, ces phénomènes de la lumière qui, dans la nature même, ont d'incomparables beautés, mais qui sur la toile ne se traduisaient qu'en désharmonie et en affectation théâtrale. De là une manière fausse et conventionnelle qui menaçait d'envahir l'école genevoise et de la faire sortir peu à peu du naturel et du vrai. Les élèves mêmes des Calame et des Diday furent les premiers à s'apercevoir de la fausse route qu'ils suivaient, et, désespérant d'en sortir, ils tournèrent alors les yeux vers l'excellente école française qui, à part quelques affectations orientales ou flamandes, prend tous les jours davantage un caractère national; et, en commençant à s'en inspirer, ils abandonnèrent les Alpes. La dernière exposition de Genève a prouvé que la révolution est presque généralement accomplie. Calame et Diday sont restés abandonnés de leurs élèves au milieu de la nature sauvage et sublime qu'ils ont seuls comprise.

Aussi est-ce le moment de faire une bonne fois l'oraison funèbre de la peinture alpestre. Mais, en lui disant adieu, nous ne désespérons pas de l'école genevoise au point de vue de l'art, car ce qu'elle perd maintenant en nationalité, elle le regagne dans sa jeune génération par un sentiment de la nature plus simple, plus intime et qui la ramènera tôt ou tard dans sa voie originale. »

Il faut reconnaître que jusqu'à Diday les peintres paysagistes de l'école genevoise s'étaient exclusivement attachés à la représentation des plaines se déroulant à perte de vue et des vallées peu accidentées, où les montagnes ne constituaient que le troisième plan ou le fond du tableau et n'y apparaissaient qu'au lointain. On avait fini par admettre que le gigantesque et le sublime de la nature étaient trop écrasants déjà par la simple conception pour que la main de l'homme en puisse rendre le caractère et toute la grandeur; que le paysage, comme la marine, demandait de vastes étendues dans son cadre toujours étroit, étendues qui permettent à l'imagination du spectateur d'errer et de se créer ce que l'artiste ne peut qu'indiquer en petit. Erreur qui a été victorieusement réfutée; et cela plus spécialement par les paysagistes de l'école française moderne qui ont su découper de magnifiques pages dans de petits coins de bois privés de tout lointain et de toute étendue.

[1] La peinture genevoise est la seule, en Suisse, qui se soit groupée en école nationale. Les artistes de la Suisse allemande ne se rattachent guère qu'à l'Allemagne, ceux de la Suisse italienne qu'à l'Italie, et ceux de Vaud et de Neuchâtel qu'à la France. Nous signalerons quelques exceptions. — Calame en fait une.

Diday avait commencé par saisir la nature suisse et son caractère particulier tel qu'on le demande aujourd'hui à la peinture paysagiste, revenue au naturalisme des Hollandais, et ce caractère, à la fois pittoresque et émouvant, Diday l'a cherché le plus souvent dans les régions parcourues par le chamois, genre que les Allemands avaient cependant déjà affecté avant lui pour les sites tirés du Tyrol et autres contrées de leur pays. Si Diday s'est montré vraiment poëte par sa fougue dans la représentation des variations atmosphériques telles que les effets des pluies, du soleil, de l'orage ; si, le premier peut-être, il a familiarisé le monde artistique avec les reproductions des glaciers et des sombres gorges privés de tout lointain, admis jusque-là comme presque indispensables à la peinture paysagiste, il n'a pas cependant passé les sept mille pieds d'élévation pour y chercher, comme Calame, la nature silencieuse de la zone privée d'arbres. Le talent de l'élève a été aussi d'une tenue plus *rangée*. Si Diday, qui parait procéder de Géricourt,



PAQUIER del. CALAME p! CH. LAPLANTE sc.

LE GRAND EIGER AU VENGERN ALP, TABLEAU DE LA COLLECTION DE LA RIVE, A GENÈVE.

se plait dans les luttes des éléments ; dans cette tempête qu'il a si souvent et si bien reproduite, Calame, nature plus réfléchie, bien moins hardie, plus bourgeoise si l'on veut, a montré l'observateur plein de sérénité et de possession de lui-même ; s'il a frappé avec moins de rudesse et moins fortement, il entraine davantage les âmes qui n'aiment pas à être ébranlées par des chocs violents. On a reproché à Diday d'avoir un parti pris pour l'affectation de la manière du peintre du *Radeau de la Méduse ;* ce qui est injuste. Ce vieux maître genevois fait partie des artistes *faits d'une seule pièce;* peintre convaincu et naturaliste, il méprise aussi bien les compromis avec la peinture classique que les concessions faites au goût des acheteurs, tandis que Calame était d'une nature plus simple, plus accommodante. Si la valeur du maitre réside autant dans ses défauts que dans ses qualités, celle de son élève se distinguait plus particulièrement par l'art d'assimiler et de choisir la nature au goût des âmes plus poétiques que romanesques et fortes.

Ce qui constitue les qualités les plus éminentes du peintre genevois des hautes zones, c'est cette tendance spéciale, marquée et propre, dont toutes ses toiles portent l'empreinte, caractère toujours, et souvent même éminemment alpestre, ordinairement triste, mais d'une mélancolie pleine de grandeur, consolante tristesse qui répand plutôt du calme dans l'âme, et si l'admiration envers cette nature silencieuse mais toujours active jusqu'aux limites extrêmes du globe, ne produit pas des secousses aussi rapides qu'éphémères, elle se grave dans la mémoire et résiste au temps. Ce ne sont pas de ces toiles à grand effet qui s'emparent du spectateur au premier coup d'œil et où le faire dénote la prise rapide et la touche violente d'un artiste impatient; de ces paysages qui ne résistent souvent pas à l'examen de la critique, puisqu'ils n'ont pour tout bagage que le feu d'artifice d'une couleur outrée, produit de la recherche exclusive de l'effet; c'est une peinture solide, sentimentale, vraie, mais manquant d'élan et de hardiesse de brosse.

Lorsque Calame a commencé de reproduire les régions alpines, celles-ci étaient encore très-peu connues. Qui, parmi les savants et les artistes, à l'exception de Saussure, avait passé des journées, des nuits entières et consécutives, au-dessus de la zone des forêts[1], dans la région de la *Primula farinosa*, de la *Viola biflora*, de l'*Arabis alpina*, des *Gentianæ*, du *névé* et des *rhododendrons?* Ce sont bien plus les tableaux de Calame que les traités des savants qui ont éveillé le goût pour l'exploration des parties glaciales des Alpes, et provoqué la formation des sociétés anglaise et suisse, les *Alpine clubs*, dont les membres visitent maintenant les montagnes les plus inaccessibles, et cela souvent au risque de leur vie! — En dehors de ce genre spécial, le maître genevois a laissé un grand nombre de compositions agrestes où son talent de paysagiste se montre sous toutes les faces, et c'est particulièrement dans ses belles lithographies, supérieures pour la fidélité aux copies que le meilleur graveur peut rendre du travail d'un autre, que l'on peut juger la grande aptitude de l'artiste pour la prise des différents caractères. Ces lithographies forment même l'œuvre la plus complète de Calame, peintre certes plus grand dans le dessin que dans la couleur. Ce que l'on y admire aussi, c'est son étonnante habileté à représenter la mer et les vagues agitées, chez lui presque égales, sous le rapport de la transparence, du mouvement et de la vérité en général, aux meilleures productions des artistes hollandais. Si Calame les avait su aussi bien peindre que crayonner, il aurait pu figurer à la tête des peintres de marine. La gravure placée à la première page de la présente Notice, le *Crépuscule*[2], est la reproduction d'une esquisse peinte dont la lithographie figure sous le nº 30, dans les *Œuvres de Calame*, recueil de 108 feuilles. Le *Mont Rose*, *Souvenir de Zermatt* (canton du Valais), placé à la page 3, a été gravé d'après le tableau du musée de Neuchâtel; le *Grand Eiger au Vengern Alp*, de la page 5, d'après le tableau appartenant à M. de la Rive, à Genève; le groupe d'arbres de la

[1] Il y a même en Suisse tout un pays où montagnes et vallées, quoique ces dernières produisent encore le pin, ont déjà le caractère des régions alpestres de la zone où l'arbre disparaît; c'est la Haute-Engadine, de Engadine, *Geni-Gadina*, vallée supérieure de l'Inn, située à 5531 pieds au-dessus de la mer, qui a dix-neuf lieues de long et s'étend sur une largeur d'à peine une demi-lieue du sud-est au nord-est. La Haute-Engadine, qui a de nombreux lacs et comprend le pays entre Sils et Puntota, offre au milieu de la Suisse un climat semblable à celui de la Finlande ou de la Suède septentrionale, et si rude que la culture de la terre y est presque inconnue, car le blé même n'y vient pas. Quelques rares champs de pommes de terre vers Maria et Pontresina, les points les plus favorisés de ce pays, voilà tout! L'air est tellement sec, que la viande et les poissons exposés un seul jour se trouvent parfaitement conservés; plus diaphane que nulle part ailleurs en Europe, même pendant les trente à quarante jours chauds, il permet de voir à des distances considérables, et cela alors sous un ciel bleu foncé vraiment méridional. Ici, l'hiver de neuf mois amène ordinairement trois mois des gelées de plus de trente degrés de Réaumur, tandis que les cinq ou six semaines de véritable été offrent une chaleur de quinze à vingt degrés. Des gelées blanches et des neiges au mois d'août n'y sont guère rares, car le dégel n'y commence que vers le mois de juin. Ce qui frappe le plus dans ces régions perdues, c'est l'effrayant silence qui y règne et qui n'est interrompu ni par un chant d'oiseau ni même par un bruissement de feuille vive ou sèche; les immenses prairies n'offrent ni arbres ni arbrisseaux, et peu d'animaux de pâturage; le foin, la seule ressource des habitants, est coupé en majeure partie sur pied par des journaliers étrangers, qui viennent au nombre de mille pour la récolte, qui donne lieu à une fête nationale et universelle. L'arbre, le dernier représentant de la nature sylvestre qui pousse encore sur les versants moins élevés, est le *cèdre des Alpes*, ce *pin à pignon* (*Pinus cembro*), inconnu dans presque tout le reste de la Suisse, et dont le bois blanchâtre et léger exhale une odeur balsamique et sert à des ouvrages d'ébénisterie recherchés. C'est de son fruit (pignon, renfermé dans une écorce triangulaire, et semblable à la pomme du pin-pignier), que lui vient ce nom, et on est surpris de le rencontrer dans une région de 7000 pieds au-dessus de la mer, car il préfère les terres humides; sa véritable patrie est la Sibérie où il devient géant.

[2] *Le Crépuscule* copié par Calame, d'après nature, mais composé à l'occasion du passage d'un marchand d'oiseaux qui lui avait montré une cage pleine de hiboux.

page 9, lithographié par l'artiste lui-même, dans ses *Œuvres*, publiées chez Delarue, son ami et éditeur qui a bien voulu me communiquer aussi la photographie du portrait exécuté peu de temps avant la mort du maître et dont la reproduction figure à la première page de la présente notice. Les *Rochers*, qui figurent à la page 11, ont été gravés d'après un tableau à l'huile, dont le propriétaire actuel est inconnu, et qui se trouve reproduit dans la collection des planches lithographiées par le maître lui-même.

La lettre écrite par Calame à M. William Reymond, qui contient pour ainsi dire l'exposition des *Principes de cette peinture des hautes Alpes*, est trop intéressante pour ne pas avoir sa place toute marquée ici ; la voici textuellement :

« La configuration ordinairement verticale des montagnes suisses n'est pas une objection sérieuse à la reproduction des scènes des Alpes par la peinture. Les maîtres classiques, Poussin, le Guaspre, Salvator Rosa, ont créé des chefs-d'œuvre avec des formes rocheuses, abruptes, souvent aussi âpres et sauvages que nos Alpes. La Calabre, les Abruzzes, la campagne romaine, offrent des aspects déchirés et mouvementés, que ces grands artistes se sont plu à reproduire, sans qu'on ait jamais songé à leur faire un reproche de n'avoir pas arrondi les contours, ouvert les flancs de rochers et créé des horizons fuyants. Bon nombre de chefs-d'œuvre de diverses écoles sont bornés à une petite distance du premier plan, soit par des arbres, soit par des terrains, des collines, des fabriques ou des rochers, et n'offrent nulle part cette perspective lointaine qu'on dénie, à grand tort, à la Suisse. C'est que, dans ces tableaux les plus circonscrits par des pentes verticales, le ciel joue un rôle important, quelque restreinte que soit la partie qu'il occupe, et qu'en général, les peintres de la Suisse négligent cette partie importante de tout paysage. Pas plus en Suisse qu'en Italie, le ciel n'est restreint ; il s'enrichit même chez nous de pics neigeux d'une auguste majesté et d'une éclatante lumière, concourant avec les nuages à augmenter la profondeur de la scène et ouvrant ainsi un vaste champ à l'imagination. Celle-ci peut, en face de la nature comme devant l'œuvre de l'artiste inspiré, s'égarer dans les replis tortueux d'un torrent qui se perd dans le lointain obscur des gorges profondes ; s'élever avec les cimes aériennes qui semblent appartenir plutôt au ciel qu'à la terre, suivre les contours indécis d'une vapeur légère qui, suspendue au flanc des monts, va se perdre dans l'azur, pour faire de cet ensemble un tout harmonieux.

« Telle scène des Alpes peut aussi bien que la mer et les lointains les plus fuyants d'un pays plat, donner l'idée de l'infini. Ce n'est donc pas dans la configuration des Alpes qu'il faut chercher la cause du peu d'attrait, de la froideur même que l'on remarque dans les reproductions qui en ont été faites. Ce n'est pas non plus dans la couleur qui leur est propre, et qui, aussi bien que dans tout autre pays, a ses splendeurs et ses harmonies. Il faut la voir dans le peu de sérieux et de persévérance qu'on met à les étudier, dans les partis pris et les systèmes d'école, qui s'accommodent mieux d'une nature où ils trouvent leur application, que de celle qui rejette tout préjugé, tout système, et devant laquelle un grand maître, en plaine, n'est qu'un enfant, s'il ne l'aborde avec l'attention sérieuse qu'elle réclame.

« Il faut donc la sentir et l'aimer d'abord, puis l'étudier avec persévérance, sous peine de tomber dans l'exagération de la forme comme de la couleur ; et je ne serais pas éloigné de croire, que si les grands artistes que j'ai nommés, eussent vécu dans nos Alpes, au lieu d'habiter l'Italie, la peinture alpestre serait créée et aurait ses adeptes comme elle a ses admirateurs. Tout ce qui est grand, noble, poétique, est compris par des artistes d'élite, pour lesquels les difficultés de l'entreprise ne sont qu'un appât de plus. »

« Calame, » dit M. Reymond, « a répondu plus puissamment encore aux objections contre la peinture alpestre, par des exemples tirés de ses œuvres, et on a été étonné, en parcourant les lithographies exposées dans son atelier, de ses innombrables toiles, de la variété des motifs tirés de cette même nature alpestre que l'on accusait de monotonie. D'après ce peintre lui-même, c'est le ciel qui donne le ton au paysage, c'est du ciel que l'idée émane et se répand dans tous les tableaux ; or il ne dépend que de l'artiste d'en augmenter l'importance. Dans cette magnifique composition du *Mont-Rosa* que possède le musée de Neuchâtel et qui retrace ce moment du jour où le soleil, descendu sous l'horizon de la plaine, n'éclaire plus que les hautes cimes des Alpes, Calame a placé les montagnes les plus élevées au-dessous de la ligne médiane, en lais-

sant au ciel un plus grand espace qu'à la terre. Il a fait ainsi d'un sujet alpestre un sujet presque italien.

« Il est inutile de rappeler ici le souvenir de la *Haendeck*, des *Hautes Alpes après un orage*, du *Lac des Quatre-Cantons*. Ces tableaux sont connus partout, et la lithographie s'est chargée depuis longtemps de les populariser. Nous regrettons de ne pouvoir donner une idée des *Quatre Saisons* et de ce tableau récent du *Mont Blanc*, qui, au dire des connaisseurs, a surpassé tout ce qui s'était fait jusqu'alors dans notre peinture nationale. Malheureusement Calame, surchargé de commandes, n'expose plus dans nos salons. Ses plus belles toiles, à peine terminées, s'envolent vers les pays lointains, et vont porter ailleurs des jouissances qui nous sont désormais presque interdites.

« On a reproché à Calame de faire valoir à l'infini son propre fonds. Pour nous, loin de l'en blâmer, rien ne nous paraît, au contraire, plus naturel et plus légitime. Un artiste ne peut et ne doit exprimer qu'une certaine face de l'art, celle qui a constitué son caractère original, et bienheureux celui qui y arrive! Mais ensuite sa tâche est remplie, et c'est à d'autres à nous révéler des horizons nouveaux de l'inépuisable nature.

« De la divergence de procédé des deux maîtres de l'école genevoise sont sorties deux tendances bien distinctes, que leurs élèves se sont chargés de pousser jusqu'à l'extrême. »

Alexandre Calame appartient à la classe des peintres prédestinés, par leur organisation déjà, rien qu'à l'art, et que la nature paraît avoir marqués du coin particulier auquel on distingue ceux dont l'individualité constitue le maître parmi les artistes. Obligé d'embrasser d'abord la carrière commerciale, on voit ce jeune homme, à la suite de la perte la plus douloureuse que puisse éprouver un enfant aimant, saisir sa véritable vocation dès que les circonstances se présentent. « J'ai pleuré et gémi bien amèrement, » écrit-il, « lorsque la gêne de ma famille obligea tout à coup mon père à me faire quitter l'école. J'avais alors quatorze à quinze ans. J'entrai chez M. Diodatti-de-Morsier, agent de change, pour faire un apprentissage de commis. Il dura quatre ans; deux ans après avoir été placé dans cette maison, mon père mourut. Il fallait songer à pourvoir non-seulement à mes besoins, mais encore à ceux de ma bonne mère, et à payer les dettes contractées pendant la maladie de mon père. — C'est alors que je pensai à tirer parti de mon goût passionné pour le dessin, qui depuis mon enfance occupait tous mes loisirs. J'avais fait quelques progrès sans avoir jamais reçu ni conseils ni direction. Mon excellent patron, qui était mon tuteur, m'encouragea et me recommanda à quelques marchands d'estampes. Je m'essayai à colorier de petites vues de la Suisse, qui se vendaient assez bien et me donnaient l'espoir de gagner par ce moyen, plus dans mes goûts que le commerce, de quoi subsister ma mère et moi. C'est alors que je reçus quelques leçons de M. Diday, dont l'intérêt me suivit longtemps. Mais quoique dans l'atelier d'un artiste de mérite, et bien que j'eusse le pressentiment que là était ma véritable carrière, je n'osais aborder cette pensée, et la seule ambition que j'avouasse était d'exécuter mieux que mes confrères les *colorieurs* (*sic*), les petites images de glaciers destinées aux étrangers. Au bout de trois mois, c'est-à-dire de soixante heures d'études chez mon maître, j'avais fait assez de progrès dans le dessin pour espérer une meilleure position que celle d'employé dans un bureau, et avec le consentement de M. Diodatti et son appui, je quittai le Doit et Avoir, les comptes courants et les arbitrages, pour vivre désormais, non point en artiste encore, mais en ardent travailleur. J'étais levé au point du jour, et mes veilles se prolongeaient souvent au delà de minuit, afin de regagner les quelques heures que j'employais à l'étude sérieuse chez M. Diday, qui m'encouragea à fréquenter son atelier au delà des trois mois dont M. Diodatti avait fait les frais. Ayant réussi à peine quelques aquarelles et sépias, que je vendais un peu mieux que les coloriages de mes vues suisses, j'observais avec espoir le tout petit pécule augmentant de semaine en semaine. J'entrevoyais la possibilité d'acquitter dans un temps peu éloigné les dernières dettes laissées par mon père. J'étais aussi, il faut le dire, poussé par mon désir de devenir artiste un jour; tous ces motifs m'engageaient à prendre la palette pour essayer ce qu'il me serait possible de faire. Un jour, je surpris ma mère pleurant amèrement. Elle voyait le moment où la grande gêne dont nous sortions à peine, viendrait de nouveau s'asseoir à notre foyer. Redoubler d'application, passer des nuits au travail, à son insu, tel fut le résultat de cette scène qui m'avait montré tout l'amour de cette excellente

mère pour moi... Aussi, avec quelle joie, quelque temps après, vit-elle les résultats de mon incessant travail; quel bonheur, quand je lui apportai 140 francs, prix d'un premier tableau exposé à Zurich et qu'acheta la Société des arts de cette ville! Quelles bénédictions, quelles actions de grâces, quelles prières elle adressa à Dieu pour son enfant bien-aimé, et que la vie lui paraissait légère et douce malgré son état habituel de souffrance! O excellente mère! tes prières sont montées au ciel et redescendues sur l'objet de ton amour en bénédictions multipliées. Ton souvenir, tes bénédictions m'ont suivi, m'ont protégé; elles ont attiré sur moi les grâces d'en haut et m'ont conduit comme par la main tout le cours de



GROUPE D'ARBRES, D'APRÈS LA LITHOGRAPHIE AUTOGRAPHE DE L'ARTISTE, PUBLIÉE CHEZ DELARUE.

ma vie. » Cette lettre, empruntée, comme plusieurs autres détails, au discours prononcé à la *Société pour l'encouragement des arts*, à l'Athénée de Genève, en juin 1864, par M. de Candolle, montre le jeune Calame dans la rigidité genevoise qui fait, dès qu'il ne s'agit pas de religion, bon marché de la phrase vide; il s'y présente avec ce naturel et cette simplicité protestante qui ne cherchent ni la paraphrase pour cacher les choses prosaïques de la vie matérielle et de ses nécessités, ni l'emphase pour s'entourer d'une auréole de martyre. Il n'y accuse personne, ni le destin ni les hommes, il ne se dit point incompris au début de sa carrière, où pourtant il se sentait déjà artiste, et il dépeint comment le travail l'a conduit au but. Elle le montre avec le sentiment religieux un peu trop mystique si répandu à Genève, mais aussi avec une tendresse filiale

dont l'effusion touchante est plus faite pour émouvoir le lecteur que la déclamation piétiste de la fin.

Le premier tableau important peint par Calame et acheté en 1838, l'année de la mort de sa mère, par le musée de Genève, avec l'argent d'une souscription publique et qui, exposé à Paris, valut à son auteur la médaille d'or de seconde classe, représente la *Hændeck;* un *Éboulement de rochers dans les Alpes,* tableau peint en 1839, fut conçu par Calame, chose curieuse à constater, non pas en Suisse, mais à Paris, en regardant les Alpes dans un diorama. La *Vallée d'Anzasca*, tableau exposé à Paris avec l'*Éboulement de rochers*, acheté par le roi Louis-Philippe, et qui avait fait décerner à Calame la grande médaille, a été détruit, en 1848, dans le sac de Neuilly; mais l'*Orage dans une forêt de chênes*, qui lui valut la décoration de la Légion d'honneur, se trouve à Leipsick en la possession de M. Schletter, consul de Bavière, pour lequel il a aussi exécuté une *Vue du temple de Pæstum*, composé à son retour d'Italie, et une reproduction du *Mont Rose*, peint pour le musée de Neuchâtel, d'après un premier tableau de petite dimension exécuté pour le professeur Auguste de la Rive à Genève. Deux autres reproductions de ce même *Mont Rose* appartiennent à M. Kunkler du Vallon, à Genève, et à un amateur hollandais. Il faut cependant faire observer que ces cinq tableaux diffèrent tous les uns des autres par des parties de leur composition ainsi que par de nombreux détails. Calame exposa depuis, à plusieurs reprises, en Belgique et en Hollande, des paysages qui lui valurent les décorations de ces pays et de nombreuses commandes. Quatre toiles représentant les *Saisons* furent aussi envoyées dans les salons de la Société des arts à Genève, et en 1855, le *Lac des Quatre-Cantons* à Paris, où il fut acheté par l'Empereur. Lors du passage à Genève du prince et de la princesse d'Orange, actuellement souverains de Hollande, Calame fut chargé par eux de peindre deux grands tableaux destinés à la galerie du roi de Wurtemberg, pour lesquels il fut anobli. Depuis, son atelier était devenu le rendez-vous de tous les grands personnages étrangers; il reçut les visites des princes de la maison de Russie, de l'impératrice douairière et de beaucoup d'autres princes qui ont pu constater la tenue convenable et modeste de l'artiste républicain, chez qui l'absence d'empressement et de flatterie n'excluait nullement une politesse exquise. Le Calame d'alors était loin du pauvre jeune homme passant ses nuits à colorier des images pour gagner le strict nécessaire et payer les quelques dettes de son père, tout en soutenant sa mère maladive. Possédant à Genève un bel hôtel, et hors de la ville une charmante villa, il ne connaissait bientôt plus le nombre de médailles et de décorations dont il était comblé, et sa fortune augmentait tous les jours. Marié en 1840, sa femme lui avait aussi amené le bonheur domestique auquel il avait aspiré, mais qui malheureusement fut troublé par plusieurs pertes douloureuses; trois de ses enfants moururent l'un après l'autre.

La quantité d'aquarelles, de sépias et d'eaux-fortes, toutes très-recherchées, que cet artiste fécond et infatigable a laissées, est innombrable, ainsi que les lithographies dessinées par lui-même d'après ses propres œuvres, et parmi lesquelles de très-belles études. Il a particulièrement exécuté beaucoup de lithographies pour la maison Delarue, à Paris; ses deux grandes planches gravées à l'eau-forte, *le Torrent* et *la Solitude*, se trouvaient encore, à sa mort, dans son atelier, lorsqu'on a vendu publiquement à Paris, en mars 1865, tout ce qui y était entassé.

Les tableaux les plus renommés de Calame sont *la Haendeck*, au musée de Genève, et *le Mont Rose* (V. p. 3), conservé à Neuchâtel.

Il reste un singulier fait à constater : Calame, qui n'a jamais visité l'Allemagne et qui n'a probablement jamais étudié les paysages de ce pays, est cependant tout à fait allemand, aussi bien dans la conception que dans l'exécution. Ses tableaux montrent les qualités et les défauts des paysagistes de l'école de Dusseldorf : même sentiment de la nature, même soin d'exécution, même technique consciencieuse ; mais aussi même absence de hardiesse, d'empâtement, de relief et de jet rapide. Si Calame, fort inégal du reste, avait pu réunir à toutes ses autres qualités la brosse et la palette d'un Théodore Rousseau ou d'un Diaz, il aurait laissé des œuvres bien plus frappantes et peut-être supérieures à ce que l'on connait dans ce genre; beaucoup de ses tableaux laissent froid le spectateur, et quelques-uns même provoquent en lui de la

lassitude. N'importe ; Alexandre Calame doit être compté parmi les maîtres dont la place restera toujours marquée dans l'histoire de l'art auquel ils ont rendu de grands services en augmentant les genres.

La vie de Calame n'offre, comme on l'a vu, aucune de ces aventures et anecdotes dont les anciens biographes étaient si friands pour émailler leurs récits, où le plus souvent la fantaisie marchait de pair avec la vérité ; son existence assez monotone n'a été remplie que par le travail et l'accomplissement des devoirs de fils, de père et d'époux. Son seul voyage de quelque importance fut celui qu'il entreprit en 1844, où il passa un hiver en Italie. Si on considère en outre ses commencements pénibles, une santé débile, une constitution



PAQUIER.D CALAME. SARGENT.S

LES ROCHERS, D'APRÈS UN TABLEAU A L'HUILE, DONT LE PROPRIÉTAIRE ACTUEL EST INCONNU, MAIS QUI SE TROUVE REPRODUIT DANS LA COLLECTION DES PLANCHES LITHOGRAPHIÉES PAR LE MAÎTRE LUI-MÊME.

frêle, de nombreuses maladies et le manque d'un œil, car Calame était borgne, on est étonné de voir ce peintre arriver si promptement à la richesse et laisser un œuvre si considérable. D'un extérieur plutôt artisan qu'artiste, d'un abord froid, timide même, ses qualités intellectuelles étaient souvent méconnues par le visiteur, mais fort appréciées par ceux qui l'ont connu plus intimement.

Né en 1810, dans une habitation près de Vevey, de parents originaires de Neuchâtel, le même canton qui a produit Léopold Robert, Alexandre Calame, élevé à Genève, où il a passé toute sa vie et où son père était venu travailler comme entrepreneur, s'est éteint dans sa cinquante-troisième année, en 1864, à Menton, des suites d'une fluxion de poitrine. Souffrant depuis longtemps, il s'était déjà trouvé presque

mourant d'une dyssenterie en 1844, à Naples; d'autres maladies graves l'avaient assailli durant les dix dernières années de sa trop courte carrière.

Plusieurs articles de journaux, ainsi que des notices biographiques, ont été publiés sur ce peintre dès que sa première exposition à Paris eut révélé au monde artistique un maître original appliqué à un genre nouveau, et si le développement postérieur de son talent n'a pas tout à fait répondu à l'attente que le début autorisait à concevoir, c'est qu'il a trop produit pour le commerce et trop lithographié.

La liste de ces publications, dont quelques-unes offrent autant d'intérêt pour ce qui concerne la manière de parler d'art il y a quelques années que pour l'appréciation de la marche progressiste du peintre alpestre, est assez complète : Alex. Barbier; *Salon de* 1839, 1 vol. in-12, Paris, 1839, p. 98 [1]. — *Courrier de Genève* (Töpffer), 24 nov. 1842. — *Illustration*, du 18 janvier 1857 : l'Atelier de Calame et ses ouvrages. — *Musée suisse*, in-4, Genève, 1853. Notice sur Calame, avec son portrait, par Gaullieur. — William Reymond, la *Peinture alpestre*, broch. in-8, Genève, 1858, p. 27 à 30; ouvrage publié d'abord par feuilletons dans le *Journal de Genève*, avec une lettre de Calame à l'auteur sur les principes de la peinture des hautes Alpes. — *Journal de Genève* du 10 avril 1864, article biographique de M. Louis Vaucher.

Le maître a laissé un fils, M. Arthur Calame, paysagiste distingué aussi, et habitant comme lui Genève, sa ville natale, où le souvenir de son regretté père est resté vivace.

Voici encore la reproduction textuelle de la lettre écrite, le 1er janvier 1865, par le beau-père de Calame, à M. Francis Petit, à Paris, l'expert chargé de la vente de la succession artistique du peintre : « Calame « montra dès son enfance la plus grande aptitude pour les arts, et au lieu de prendre part aux jeux de ses « camarades, il passait son temps à faire de petites images qu'il leur vendait un sou, et ces sous lui « servaient à renouveler ses provisions de papier et de crayons. Il disait souvent qu'un des moments les « plus heureux de sa vie avait été celui où il avait obtenu sa première boîte à couleurs. Il obtint la « permission de s'établir dans le grenier, sur une vieille table, où, palpitant de joie, il passa alors son « temps libre à broyer des couleurs avec de l'huile à manger et à s'essayer à peindre. Il avait quatorze « ans lorsque mourut son père, homme trop confiant, qui, ayant été victime de la mauvaise foi de son « associé et ayant perdu tout ce qu'il possédait, était mort désolé de laisser sa famille sans ressources.

« Calame dut alors quitter l'école pour entrer dans la maison de banque de M. Diodatti. Il ne tarda pas « à s'attirer l'estime et la protection de son patron; mais, son travail de bureau terminé, il ne manquait « pas de rentrer chez lui, où il passait ordinairement une partie des nuits à colorier des estampes pour des « marchands; modeste gain destiné à être économisé pour payer les dettes qu'avait nécessitées la longue « maladie de son père. M. Diodatti, touché de la conduite de son apprenti et frappé de ses dispositions « artistiques, l'engagea à quitter ses bureaux et voulut lui payer trois mois de leçons chez le premier « peintre de paysage de Genève, M. Diday, dont il reçut des leçons et qui ne tarda pas à s'intéresser à lui. « Se levant au petit jour, il parvint enfin, par son travail, à payer toutes les dettes de la maison. Il put « même faire alors de modestes voyages d'études pendant lesquels, ne voulant rien perdre de son temps, « il travaillait malgré les pluies, les vents et la neige. Son premier tableau exposé fut acquis par la So- « ciété des arts de Zurich, et ce fut la seconde phase de son bonheur, lorsqu'il put porter à sa mère les « 144 francs obtenus cette fois pour une seule œuvre.

[1] « Talent tout neuf, qui n'était encore connu à Paris que par quelques jolis dessins qui se trouvent dans les portefeuilles des amateurs. Cet artiste, né sous l'ombre (?) des Alpes, a aussi voulu se mesurer avec elles; mais il n'a point badiné avec ses modèles; il les a pris au sérieux. Il n'a rien atténué dans la rudesse des formes, rien dans la sublime horreur (?) du site, rien dans la sombre énergie de la couleur, et à tous ces éléments qui caractérisent la terrible (?) majesté d'un passage alpestre, il a ajouté les traces récentes d'une tempête; le vent mugit encore parmi ces pins échevelés, plusieurs sont renversés sur les bords de l'abîme, le torrent gronde et se précipite, et les roches roulantes (?) viennent à peine de s'arrêter. Voilà un admirable tableau, bien choisi, bien senti, bien jeté; il étonne, il subjugue. On sent qu'il n'a pu être fait que sous l'influence immédiate des lieux qui l'ont inspiré. Tout y est, et la fierté de la touche, et la vigueur du ton, et la franchise de l'effet. Il faut avoir été, comme M. Calame, bercé sur les genoux de cette nature si forte et si grande, pour parvenir à la rendre avec tant de liberté et d'énergie. Marquons sur nos tablettes que nous avons dans l'école du paysage un grand peintre de plus. » C'est de la : *Vue prise à la Haendeck, route du Grimsel, canton de Berne,* que parle Barbier.

« Son premier grand tableau fut acquis par souscription pour le musée de Genève, en 1838, et lui valut « à Paris la première médaille d'or de deuxième classe et des articles de journaux fort encourageants. « A cette époque, il eut le malheur de perdre sa mère ; il se maria l'année suivante et fit en 1840 un « voyage à Paris, où il exposa deux grands tableaux, dont l'un représentait la *Vallée d'Anzasca* et l'autre

Genève 26 7bre 1861

Mon cher Monsieur Delarue

Deux mots seulement pour vous
annoncer réception de votre remise de
F 3000- dont j'ai crédité V/Cte et vous
informer que l'A. B. C est à la 7me
planche. Dans peu de jours je vous
l'adresserai entière
Il est possible que j'aille passer l'hiver à
Rome ; dans ce cas j'aurai besoin de
papier autographique pour continuer
l'ouvrage et je serais bien aise de pouvoir
l'emporter. Si je pars ce sera vers la
fin d'octobre. La qualité du papier
actuel est excellente et je serais charmé
d'[illegible] encore du même grain
Tout à vous de cœur et très à la
hâte votre dévoué

Calame

LETTRE AUTOGRAPHE DE CALAME.

« un *Éboulement de rochers*. Cette exposition lui valut la médaille d'or de première classe et l'acquisition « de son tableau par le roi Louis-Philippe. L'année suivante, un tableau représentant un *Coup de vent* « *dans une forêt de chênes* lui valut la croix de la Légion d'honneur et fut acquis par M. Schletter, consul « du roi de Bavière à Leipsick, qui lui commanda aussi deux autres grands tableaux, une *Vue du mont* « *Rose* et les *Temples de Pæstum*. Il reproduisit ce même sujet pour M. de la Rive et pour M. Kunkler, de

« Genève. La *Vue de Pæstum* lui valut en Hollande la médaille d'or de première classe, et en Belgique « le cordon de Léopold. Après avoir exécuté deux grands tableaux pour le roi de Wurtemberg, il reçut « l'ordre de la Couronne de Wurtemberg qui confère la noblesse personnelle; puis, l'année suivante, le roi « de Hollande lui conféra l'ordre du Lion néerlandais; il avait successivement reçu du roi de Prusse deux « médailles, puis à Genève une, ainsi que la médaille de première classe à la grande Exposition universelle « de Paris. Sa petite fortune s'augmentait et lui permit de passer en 1844 un hiver en Italie. A son retour, « son atelier fut honoré de la visite de plusieurs princes et souverains. La grande-duchesse Marie de « Leuchtenberg, fille de l'empereur de Russie, y vint aussi avec ses deux filles, les princesses Marie et « Eugénie, ainsi que le grand-duc Nicolas, leur frère, et lui firent plusieurs commandes et de magnifiques « présents. Il reçut en outre des commandes de l'impératrice douairière, de l'impératrice régnante de « Russie, du grand-duc Michel, de la grande-duchesse Hélène, et l'empereur Alexandre voulut bien l'honorer « du cordon de Sainte-Anne. Étant déjà en correspondance avec le père du grand-duc héritier de « Mecklembourg-Strélitz, celui-ci vint le voir aussi, et à l'âge de quarante ans il avait cinq décorations, « neuf médailles et un grand nombre de diplômes d'académies. Il eut le malheur de perdre trois enfants, « chagrin qui contribua à miner sa santé déjà délabrée depuis longues années par la fatigue des voyages où, « tout entier à son inspiration, il fut souvent surpris par la maladie, et loin de tout secours, obligé « d'attendre le retour de ses forces pour se remettre en chemin et retourner chez lui. Sa santé, devenue « encore plus mauvaise, il partit pour le Midi, mais trop tard. Après une année de maladie, il fut enlevé à « sa famille en mars 1864, à Menton (Alpes-Maritimes), à l'âge de cinquante-trois ans..... »

Quoique cette lettre n'apprenne rien de plus, elle est intéressante comme source; personne ne pourrait donner des renseignements plus certains que ce parent.

La vente de tout ce qui se trouvait dans l'atelier le jour de la mort du maître, à l'occasion de laquelle cette lettre a été écrite, dura trois jours et comprenait 637 numéros de tableaux, d'esquisses, d'aquarelles et de dessins, mis sur table pièce par pièce, et 221 dessins moins importants adjugés en six lots : peu d'amateurs laissèrent alors échapper l'occasion d'acquérir un souvenir du regretté peintre de la nature alpestre.

AUGUSTE DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

TABLEAUX A L'HUILE.

Vu le grand nombre de tableaux et d'esquisses vendus un an après la mort du maître à Paris, toiles qui ont été dispersées et dont les propriétaires actuels sont inconnus, l'auteur ne donne ici que la liste des toiles les plus importantes, arrivées à bon port.

Bale, au musée. — *Paysage dans les Alpes* (nº 136).

Berne, au musée. — *Vue prise sur la Haendeck* (nº 16); *Cascade de Meyringen* (nº 19).

Genève, au musée. — *La Haendeck*, peint en 1838. *Forêt de sapins tourmentée par l'orage dans les Alpes Bernoises* (nº 19). — *Les Quatre Saisons*, don de madame Calame. Elles existent aussi en lithographies et en photographies. Elles ont été peintes en 1855.

Collection de la Rive. — *Le grand Eiger* au *Vengernalp.*

Collection Kunkler du Vallon. — *Vues du mont Rose.*

Leipzig, au musée. — *Orage en Suisse; Vue du temple de Pæstum; l'Éboulement de Goldau.*

Collection Schletter. — *Le Mont Rose; l'Orage dans une forêt de chênes*, qui avait valu à l'artiste la croix de la Légion d'honneur.

Lausanne, à la galerie Arland. — *Le Lac de Brienz.*

Neuchatel, au musée. — *Le Mont-Rose.*

Paris, au musée du Luxembourg. — *Lac des Quatre-Cantons.* (Ce tableau a été retiré, étant la propriété de l'Empereur Napoléon III.)

Pétersbourg, à l'Académie des beaux-arts. — *Souvenir d'Italie.*

Stuttgard, à la galerie Royale. — *Deux toiles* exécutées sur la commande de la reine de Hollande.

Les tableaux à l'huile suivants ont été reproduits en lithographie, par le maître lui-même, dans l'*Œuvre de A. Calame, tableaux, esquisses, dessins, études d'après nature,*

composé de 108 planches de 54 centimètres sur 39 de grandeur et publié chez Delarue, à Paris.

1 *Vue du lac de Genève*,	appartenant à	madame la duchesse de Gordon.
5 *Lac de Genève à Meillerie*,	d°	M. Pictel Calendrini.
7 *Environs de Genève*,	d°	M. le c^te^ de Kersekowski.
10 *Cours de l'Aar* (canton de Berne),	d°	M. Hentsch.
11 *La Mer*,	d°	M. Revilliod-Faesch.
15 *A Saint-Gingolph* (lac de Genève),	d°	M. Revel.
16 *Souvenir d'Italie*,	d°	à l'Académie des beaux-Arts, à Pétersbourg.
19 *A Meyringen*,	d°	M. Van Loo.
22 *Vallée d'Anzasca*,	d°	M. de Weckerlin.
23 *Cours de l'Aar*,	d°	M. Revel.
27 *Souvenir du lac de Lucerne*,	d°	M. d'Alphercky.
29 *Lac de Brienz*,	d°	M. Pasteur.
32 *Le Reichenbach*,	d°	M. de Negri.
33 *Ruines de Pæstum*,	d°	M. Van der Donck.
34 *Un Torrent des Alpes*,	d°	d°
37 *Souvenir du Hasli*,	d°	M. Gilles.
38 *Vallée de Lauterbrunnen*,	d°	M. Oudeand.
39 *A Meillerie*,	d°	M. Brentano.
41 *Cours de l'Aar*,	d°	M. Durand Ruel.
42 *Vallée d'Anzasca*,	d°	M. Revilliod-Faesch.
43 *L'Aar à la Haendeck*,	d°	d°
44 *Environs de Genève*,	d°	M. de la Rive.
47 *Le Grand Eiger*,	d°	d°
48 *Lac de Genève*,	d°	M. Pienemann.
50 *Mont Rose*,	d°	au musée de Neuchâtel.
51 *Route de Scheideck*,	d°	M. Van Baclare.
54 *Vallée de Chamounix*,	d°	M. Mercke.
58 *Lac des Quatre-Cantons*,	d°	M. le duc de Mecklembourg-Strélitz.
66 *Cours de l'Aar*,	d°	M. Van der Donck.
67 *Lac de Thoune*,	d°	M. de Véroque.
68 *Environs de la Haendeck*,	d°	M. d'Abeza.
69 *Environs de Genève*,	d°	madame la princesse de Waldenbourg.
72 *Lac de Lowertz*,	d°	M. Van der Donck.
73 *Souvenir de l'Albis*,	d°	M. Perret.
74 *Environs de Genève*,	d°	M. Muntz-Berger.
77 *Le Wetterhorn*,	d°	M. le comte de Soltkoff.
78 *Souvenir du Rosenlaui*,	d°	Mme la grande-duchesse de Leuchtenberg.
79 *Lac de Genève*,	d°	M. d'Abaza.
81 *Interlacken*,	d°	M. le comte de Bude.
82 *La Haendeck*,	d°	M. Duval.
84 *Bois de Jussy*,	d°	M. Micheli.
87 *Vallée de Hasli*,	d°	M. Maurice Goulard.
88 *Route du Grimsel*,	d°	M. Revilliod-Faesch.
89 *A Guttannen*,	d°	mademoiselle Molke.
90 *Lac des Quatre-Cantons*,	d°	M. Heimburger.
91 d°	d°	M. Hildebrandt.
92 *Le Mont Blanc*,	d°	M. Vernes.
93 *Lac de Thoune*,	d°	M. Gilles.
94 *Le Mont Blanc*,	d°	M. Hildebrandt.
95 *La Haendeck*,	d°	M. de Marck.
97 *La Jungfrau*,	d°	M. Roguin.
99 *Lac de Brienz*,	d°	M. Fundudey.
102 *Souvenirs de Suisse*,	d°	M. Gonthard.
103 *Lac de Thoune*,	d°	M. Vaughan.
105 *Lac des Quatre-Cantons*,	d°	M. Simon.
106 *Isle Saint-Honorat*,	d°	M. Allemand.
107 *La Haendeck*,	d°	M. Van der Donck.

A cette liste, il faut ajouter les 496 numéros de tableaux et études à l'huile, ainsi que les 770 aquarelles, dessins et croquis de la vente après son décès, et, en outre, les tableaux et dessins vendus par lui durant sa carrière et dont il n'a pas laissé la liste.

EAUX-FORTES.

Soixante différents sujets de paysages, éditées par la maison Delarue, à Paris ; probablement épuisées, elles ne se trouvent plus dans le commerce, mais les planches existent toujours à Genève. Ces compositions sont de petit format, variant de 10 à 20 centimètres. Les deux dernières grandes planches gravées par le maître, également à l'eau-forte, et qui représentent le *Torrent* et la *Solitude*, se trouvent en la possession de madame Calame, qui n'a pas encore fait faire le tirage.

Le *Catalogue de Weigl, à Leipsick*, contient en outre :

Les Alpes et l'Italie.

Vues prises dans les Alpes, et *Solitude*, paysage à hauts arbres.

Le *Lexicon de Müller* mentionne 41 planches, « *Essais de gravures à l'eau-forte.* »

Reproductions photographiques des œuvres du maître.

A partir de l'époque où sa mauvaise santé ne permettait plus à Calame de lithographier lui-même ses tableaux, il avait chargé le photographe Poncy, à Genève, de les reproduire par la photographie. J'ignore le nombre de ces planches.

Lithographies exécutées par le maître lui-même, d'après ses propres compositions.

L'*École du paysagiste*, recueil de la première période du maître, publié jadis chez *Jeannin et Goupil*, à Paris.

Étude progressive du paysage, etc.

Les planches suivantes ont paru chez François Delarue, éditeur, qui poursuit cette publication.

L'*Étude du paysage*, collection de modèles élémentaires et gradués, formant un cours complet autographié d'après nature, 204 planches, 28 centim. de hauteur sur 36 centim. de largeur.

Leçons de dessin appliqué au paysage, embrassant depuis les premiers éléments de la perspective jusqu'au fini de la composition ; 150 feuilles, 52 centim. de hauteur sur 36 de largeur.

Sites variés de paysages, collection d'aspects et d'effets différents ; format raisin, ou de 66 centim. de hauteur sur 52 de largeur. En noir et en couleur.

1 Glacier de la Haendeck.
2 Effet de nuit.
3 Cours du Reichenbach (à Meyringen).
4 Souvenir du lac d'Albano.
5 Effet de neige.
6 Souvenirs de la campagne de Rome (temps d'orage).
7 Un lac des hautes Alpes (Suisse).
8 Torrent des hautes Alpes.
9 A Montreux (canton de Vaud).
10 Clair de lune.
11 Souvenirs du golfe de Salerne.
12 A Bex (canton de Vaud).
13 La première Neige dans les Alpes.
14 La Nuit (souvenirs du Grimsel).
15 Souvenirs de la Scheideck (temps d'orage).
16 A Arricia (près de Rome).
17 Bois de Finge (en Valais).
18 Val Montone (Italie).
19 Route de la Gemmi.
20 Un Torrent.

Forêts et Montagnes, études de paysages d'après nature, composées de 24 feuilles ; 63 centim. de hauteur sur 45 de largeur, en noir et coloriées.

Œuvre de A. Calame, tableaux, esquisses, dessins, études d'après nature. — Liste des planches publiées.

1 Vue du lac de Genève.
2 A Rosenlaui (canton de Berne).
3 Un Ruisseau (environs de Genève).
4 Golfe de Salerne (environs de Naples).
5 Lac de Genève à Meillerie (Savoie).
6 La Gorge obscure à Meyringen (canton de Berne.)
7 Environs de Genève.
8 Route d'Amalfi à Salerne (royaume de Naples).
9 Ruines d'un amphithéâtre à Pouzzoles (royaume de Naples).
10 Cours de l'Aar (canton de Berne).
11 La Mer.
12 Tombeau de Virgile au Pausilippe (royaume de Naples).
13 Forêt de Sierre en Valais.
14 A Brienz (canton de Berne).
15 A Saint-Gingolph (lac de Genève).
16 Souvenir d'Italie.
17 Lac des Quatre-Cantons.
18 Lac des Quatre-Cantons.
19 A Meyringen (canton de Berne).
20 Souvenir de la Scheideck (canton de Berne).
21 Près de Bulle (canton de Fribourg).
22 Vallée d'Anzasca (Piémont).
23 Cours de l'Aar (canton de Berne).
24 Environs de Genève.
25 Bords du lac de Genève (à Saint-Gingolph).
26 A Sion (Valais).
27 Souvenir du lac de Lucerne.
28 Pompéi.
29 Lac de Brienz.
30 Le Crépuscule.
31 Près de Brünnen (lac des Quatre-Cantons).
32 Le Reichenbach près de Rosenlaui (canton de Berne).
33 Ruines des temples de Pæstum (royaume de Naples).
34 Un Torrent des Alpes (Souvenir de la Scheideck, canton de Berne).
35 Souvenir du lac de Lucerne.
36 Près de la Haendeck (canton de Berne).
37 Souvenir du Hasli (canton de Berne).
38 Vallée de Lauterbrunnen (canton de Berne).
39 A Meillerie (lac de Genève).
40 A Pouzzoles (royaume de Naples).
41 Cours de l'Aar (Souvenir de la Haendeck, route du Grimsel).
42 Vallée d'Ansasca (Piémont).
43 L'Aar à la Haendeck (canton de Berne).
44 Environs de Genève.
45 Souvenir des hautes Alpes.
46 A la Scheideck (canton de Berne).
47 Le Grand Eiger (Vengernalp).
48 Lac de Genève.
49 Glacier de l'Aigle (Haendeck, canton de Berne).
50 Le Mont Rose (Souvenir de Zermatt, canton du Valais).
51 Route de la Scheideck (canton de Berne).
52 Environs d'Evian.
53 Souvenir d'Italie.
54 Vallée de Chamounix.
55 A Meillerie (Savoie).
56 Pierre-aux-Fées (environs de Genève).
57 A Saint-Gingolph (Savoie).
58 Lac des Quatre-Cantons (près de Brunnen).
59 Environs d'Evian (lac de Genève).
60 Souvenir d'Italie.
61 Souvenir du lac de Brienz.
62 Souvenir d'Italie.
63 Souvenir du lac de Thun.
64 Lac d'Eschinen (canton de Berne).
65 A Brienz (canton de Berne).
66 Cours de l'Aar (Oberland bernois).
67 Lac de Thun.
68 Environs de la Haendeck.
69 Environs de Genève.
70 A la Haendeck.
71 Site près de Genève.
72 Lac de Lowerz (canton de Schwytz).
73 Souvenir de l'Albis (canton de Zurich).
74 Environs de Genève.
75 Souvenir de la Scheideck.
76 Souvenir du lac de Genève.
77 Le Wetterhorn.
78 Souvenir de Rosenlaui.
79 Lac de Genève à Villeneuve.
80 Route du Grimsel.
81 Environs d'Interlacken.
82 Site de la Haendeck.
83 Route du Grimsel (canton de Berne).
84 Bois de Jussy (près Genève).
85 Environs de Brienz.
86 Vallée de Hasli.
87 Vallée de Hasli (environs de Haendeck).
88 Route du Grimsel.
89 A Guttanenn (vallée de Hasli).
90 Lac des Quatre-Cantons.
91 Lac des Quatre-Cantons (près de Brunnen).
92 Mont Blanc et Lac de Genève.
93 Lac de Thun.
94 Le Mont Blanc.
95 Environs de la Haendeck.
96 Lac de Thun.
97 La Jungfrau (vallée de Lauterbrunnen).
98 Lac de Genève.
99 Lac de Brienz.
100 Souvenir de Pozzuoli (environs de Naples).
101 Environs d'Evian (lac de Genève).
102 Souvenir de Suisse.
103 Lac de Thun.
104 Lac de Brienz.
105 Lac des Quatre-Cantons (à Flüelen).
106 Ile Saint-Honorat (département du Var).
107 A la Haendeck.
108 Route du Grimsel.

56 c. de hauteur sur 39 de largeur. En noir et en couleur.

Tableaux Calame, 16 paysages publiés sous ce titre, en noir et en couleur. Chaque planche porte la signature fac-simile de l'artiste ; 56 c. de hauteur sur 72 de largeur.

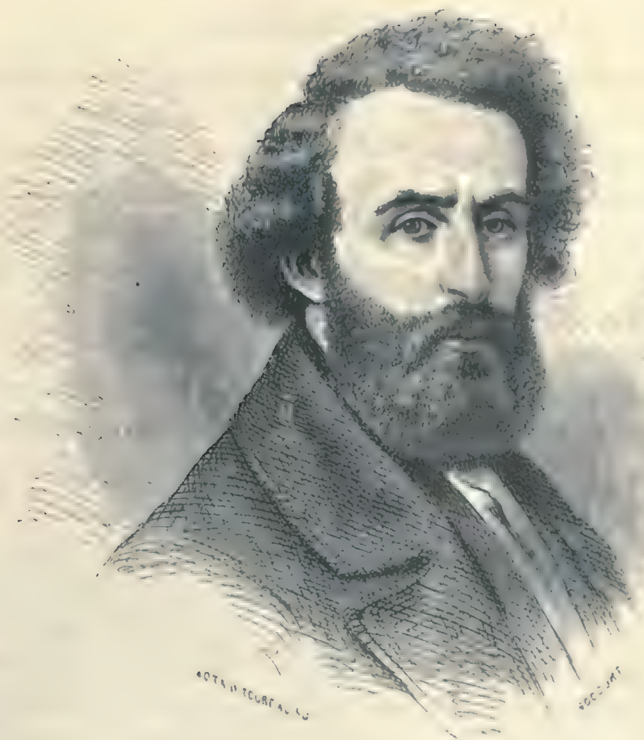
Le *Catalogue de Weigl*, à Leipzick, contient en outre les planches et cahiers suivants, exécutés en lithographie et en chromolithographie, également par le maître lui-même.

Le Matin, lithographie.
Vue du Wetterhorn, lithographie.
» *de la vallée de Lauterbrunnen*, lithographie.
» » *Meyringen* »
Les Ombrages, 2 cahiers de 6 feuilles in-folio chacun, en chromolithographie.
Paysages, dessin d'après nature, 3 cahiers de 4 feuilles chacun, en chromolithographie.
Essais de lavis lithographiques, 7 feuilles.
Cours complet d'études progressives pour le paysage, in-folio, lithographies.
Quelques feuilles de la galerie Durand-Ruel, lithographies.
Le Soir dans les Alpes, lithographies.
Solitude, paysages : hauts arbres ; lithographie.

Dans les *Voyages en zigzag* de Töpffer, édition de Garnier frères, à Paris, de 1868, se trouvent six gravures hors texte pour lesquelles Calame a fourni les dessins.

Comme la lettre autographe, à la page 13, offre la signature complète du maître, il serait superflu de faire figurer ici d'autres documents de ce genre recueillis sur les dessins et les tableaux, qui ressemblent en tous points à celle de la lettre.

Corbeil, typ. et stér. de Crété fils.



École Allemande *Histoire, Légende, Allégorie, Fresques*

ALFRED RETHEL

NÉ EN 1816. — MORT EN 1859.



La faveur et l'opinion du petit nombre d'hommes compétents ou regardés comme tels, qui font et défont à leur fantaisie les réputations artistiques, sont parfois aussi capricieuses que celles des masses dont l'engouement ou l'hostilité dépend autant de l'esprit futile et de l'actualité des sujets traités, que de l'influence de la critique des spécialistes regardés trop souvent comme les seuls juges aptes dans une matière où tout homme de goût devrait avoir des opinions à lui.

La vie d'Alfred Rethel peut servir à constater cette malheureuse disposition d'esprit qui est peu propre à inspirer aux artistes une haute confiance dans le jugement de leurs contemporains, ni soutenir le courage défaillant sous le poids des propres doutes.

S'il n'a peut-être pas existé d'artiste dont le talent s'est montré et a été reconnu déjà à un âge si tendre, où les espérances fondées sur les prémisses se sont autant réalisées dans la suite, que chez ce peintre, par contre, on trouverait difficilement l'exemple d'un autre maître qui, après de semblables débuts et la production de tant d'œuvres remarquables, ait été aussi peu connu et apprécié pendant l'époque où ce talent était juste arrivé à sa maturité. Ce n'est que vers les dernières années de sa carrière, lorsque la maladie qui devait l'enlever jeune quelques années plus tard, avait commencé déjà à agir sur le cerveau et sur la fermeté de la main, que la haute valeur de ses créations, si étudiées, si

originales et souvent effrayantes, fut universellement admise aussi bien par les connaisseurs que par les gens de goût en général.

Rethel a esquissé des compositions complètes et fort compliquées à partir de l'âge de six ans, lorsqu'il fréquentait, à Burtscheid, la ville jumelle d'Aix-la-Chapelle, l'école élémentaire tenue par le père du romancier F.-H. Hackländer, et ce sont ces esquisses d'enfant qui lui ouvrirent les portes de l'académie de peinture de Dusseldorf, dans laquelle il entra à sa treizième année, en 1829, en même temps que sa famille quitta la maison Diepenbend, près d'Aix-la-Chapelle, où l'artiste est né en 1816, pour aller se fixer à Wetter, sur la Ruhr, dans les environs d'un vieux castel nommé Honegburg, élevé, selon la légende, sur l'emplacement où Wittekind fut défait par Charlemagne. Le père du jeune peintre, Johann Rethel, natif de Strasbourg, avait été, sous le Consulat, conseiller à la préfecture de l'ancienne résidence impériale, lorsqu'il épousa la fille du négociant Schneider, et donna sa démission pour fonder, au Diepenbend, une fabrique de produits chimiques.

Des deux sœurs plus âgées de l'artiste, la cadette, Betty, s'était mariée et est morte jeune, tandis qu'Emma, l'aînée, lui a fermé les yeux à Dusseldorf, où elle habite encore, ainsi que son plus jeune frère, Otto, peintre de genre et portraitiste.

Alfred Rethel, qui a travaillé sans relâche et laissé un nombre considérable de créations, appartient à la pléiade des peintres d'histoire allemands de nos jours, qui mettent la composition et l'idée bien au-dessus de la couleur et des qualités techniques. Son talent s'est montré plutôt dans le dessin, dans les produits de l'imagination et dans les études historiques et légendaires dont un certain nombre a été appliqué aux fresques, que dans la peinture à l'huile qu'il a cependant également cultivée et quelquefois avec succès. Le nombre des tableaux ainsi exécutés qu'il a laissés ne dépasse cependant pas une vingtaine. Les peintres de cette tendance se sont préoccupés avant tout de la mission moralisatrice de l'art ; en passant leur vie à châtier le dessin, à purifier leur esthétique, à acquérir les moyens de rendre rapidement la conception, ils n'ont jamais perdu de vue la philosophie ; ils ont travaillé avec ardeur à la civilisation en créant des compositions grandioses, vastes pages d'histoire, de légende et de mythologie, qui couvrent les parois des églises, des bibliothèques, des musées, des théâtres et des palais, et que les copies des graveurs et des photographes répandent partout. Le fini et souvent même l'exécution de ces œuvres colossales sont ordinairement l'affaire d'autres peintres travaillant sous la direction des grands maîtres, comme, du reste, cela s'est pratiqué en Italie, à l'époque où la peinture florissait le plus dans ce pays.

Toujours jaloux de ramener aux yeux de la nation les faits glorieux de son passé, d'enseigner et de répandre par les arts plastiques le goût du beau dans les masses, d'édifier la foi et de stimuler la poésie par la forme, de raviver en traits fidèles et dans son caractère local la légende et le mythe, leur ambition est de laisser à la postérité des compositions propres à agir sur la culture du genre humain et non pas seulement des morceaux de cabinet à l'usage de quelques amateurs. Ces artistes, autant peintres d'histoire que peintres historiques, que l'on peut désigner le mieux sous le nom de peintres humanitaires et parmi lesquels brillent les Carstens, les Cornélius, les Overbeck, les Schwindt, les Hess, les Schnorr et, avant tout, Kaulbach, le maître sans précédent dans ce genre, ont mieux compris la mission de l'artiste que beaucoup de leurs devanciers et un grand nombre de peintres et de critiques actuels. Ceux-ci, avec une étroitesse d'esprit, sinon de parti pris, ne veulent admettre qu'un art pour l'art et placer la technique bien au-dessus de la composition du sujet et de la manifestation du jugement philosophique, l'œuvre de la spécialité la plus étroite au-dessus du tableau vraiment historique et symbolique, la couleur au-dessus de la conception et de la création, le produit du savoir-faire enfin au-dessus d'une page animée par la pensée et l'étude des causes morales.

Quoique Rethel se soit plus spécialement appliqué aux compositions, aux cartons et à la peinture à fresque, il a cependant laissé, répétons-le, un nombre respectable de tableaux à l'huile dont quelques-uns peuvent même satisfaire les tendances exclusives dont il vient d'être parlé. Une de ses bonnes toiles, et la dernière dans ce genre, c'est le tableau d'autel dans le transept de l'église catholique de Wiesbade, construite en 1847, où il fait pendant à la belle Vierge-Mère, peinte par Steinle. C'est un martyr que le peintre avait

représenté plusieurs fois déjà, mais de différentes manières, un saint Boniface ou Wienfrid, l'introducteur du christianisme dans la plus grande partie de l'Allemagne et en Frise où il a subi le martyre entre 752 et 755. Cette toile, assez largement peinte, mais sans empâtement ostensible, contient de bons détails qui n'ont pas été sacrifiés par une exécution trop négligée, et le tout a suffisamment de corps et de relief. Malheureusement elle a déjà souffert et commence à se couvrir, vers le milieu, de nombreux chancris et craquelures. La belle tête du saint, — canonisé par le pape Zacharie, le successeur de Grégoire, et représenté en costume d'évêque et légèrement agenouillé sur les bords du tronc de chêne abattu de Wodan, — montre l'expression d'une extase sereine et rien de la recherche de l'effet qui trop souvent entraîne les peintres de sujets religieux à l'exagération. Une hache, emblème du déracinement du culte druidique, gît au pied de l'arbre coupé ; la main gauche du missionnaire, couverte par l'étoffe rouge du rochet, porte un évangéliaire traversé par le



LA MORT CHEVAUCHANT (une des six planches de la Danse macabre révolutionnaire).

glaive et la palme du martyre que le saint évêque anglo-saxon paraît élever vers le ciel sur lequel ses yeux sont fixés comme ceux d'un naufragé sur le port de refuge. La conception est tout à fait dans le sentiment catholique et montre la souplesse du talent de l'artiste qui était protestant. Le raccourci de la main droite indique seul déjà le dessin et la brosse d'un maître et le tout une œuvre où le sentiment religieux est traduit d'une manière heureuse. Comme dans les portraits historiques de la salle du Couronnement de l'hôtel de ville de Francfort-sur-le-Mein, dont il sera parlé plus loin, Rethel se montre ici en peintre, dans le sens plus étroit ordinairement attaché à ce mot, et à qui les travaux de composition n'ont pas fait trop négliger la couleur et la partie technique de son art, — le seul but de sa vie et la cause de sa fin prématurée. Quant à des gravures exécutées par lui-même, il n'a laissé qu'une eau-forte, *la Robe ensanglantée de Joseph rapportée à son père*.

C'est à seize ans qu'il débuta déjà avec son premier grand tableau à l'huile, un *Saint Boniface* la main armée de la hache avec laquelle il vient d'abattre le chêne vénéré sur le tronc duquel il plante son bâton à croix de pèlerin. Deux autres toiles qui traitent le même sujet, mais en grande composition, furent exécutées

dans les trois années suivantes, en même temps qu'un grand nombre de dessins dont on trouvera plus loin l'énumération dans la liste complète de ses œuvres placées selon les localités où elles sont conservées.

Après avoir entrepris plusieurs courts voyages ou plutôt excursions aux bords du Rhin et, en 1835, à Munich et dans le Tyrol, le jeune artiste quitta Dusseldorf en 1837, à l'âge de vingt ans, pour aller se fixer à Francfort-sur-le-Mein où il a d'abord travaillé sous l'influence de Philippe Veit, alors directeur de l'institut Städel, et aujourd'hui conservateur de la galerie de tableaux de Mayence, artiste qui s'était formé à Rome avec Cornélius et Overbeck. Peu de temps après son arrivée dans cette ville, Rethel peignit une *Justice poursuivant le meurtrier,* dont on raconte qu'elle fut la cause de la folie qui se déclara subitement chez un des membres du tribunal par lequel plusieurs jeunes étudiants insurgés venaient d'être condamnés à mort, après que ce magistrat, dont la conscience se sentit probablement bourrelée, eut gagné le tableau dans une loterie de l'association artistique de Francfort. Quand on a vu la *Danse macabre de 1848* et l'effrayant *Choléra à Paris,* on est tout disposé à ajouter foi à cette anecdote qui, du reste, a bien la couleur locale de l'époque dite démagogique de l'histoire moderne de la transformation politique d'outre-Rhin. Le *Daniel dans la fosse aux lions*, terminé en 1838 et actuellement au musée de Städel à Francfort, est moins remarquable, particulièrement sous le rapport de la peinture, quoiqu'il contribua beaucoup à la réputation naissante du jeune artiste, et que M. Wolfgang Müller, son biographe, le trouve parfait. L'invention et le sentiment historique qui ont élevé Rethel au-dessus de la plupart de ses contemporains de l'école de Dusseldorf n'ont pas absorbé chez lui celui de la couleur, ni fait tort à l'appréciation archéologique; les quatre beaux portraits d'empereurs d'Allemagne, qu'il a exécutés pour la salle du Couronnement de l'hôtel de ville, à Francfort, le prouvent. Ce sont de bonnes peintures qui rappellent le faire de maîtres très-différents du seizième siècle et plus particulièrement celui de Cranach et de Dürer. C'est à l'époque de son séjour dans cette ville, alors immédiate, qu'appartient aussi la série des compositions historiques qui font partie de sa succession et qui ont été probablement exécutées avant 1840, année où s'ouvrit pour Rethel la perspective d'un horizon plus vaste, par l'espérance d'être chargé de la décoration, à fresques historiques, de la salle du Couronnement de l'hôtel de ville à Aix-la-Chapelle. Les dissentiments qui éclatèrent parmi le conseil communal composé d'une majorité de catholiques et d'une minorité de protestants, partis qui, tous les deux, sous le prétexte de questions artistiques, ne demandèrent pas mieux, dans une localité aussi fanatisée, que de venir se heurter l'un contre l'autre, durent malheureusement retarder pendant six ans la réalisation du projet pour lequel le peintre, aidé dans les recherches historiques et archéologiques par son ami le docteur Hechtel, avait déjà terminé les compositions qui furent approuvées par le roi Frédéric-Guillaume IV et son intendant des Beaux-Arts, le baron d'Olfers, lorsque Rethel les leur soumit pendant son voyage à Berlin, dont il a raconté les réceptions et l'accueil presque triomphal de la part des artistes et des amis de l'art. Il avait cependant à concourir encore pour ce travail, concours dans lequel Plüddemann, Mücke et Stilke furent battus « de plusieurs longueurs, » comme l'écrivait alors, à l'auteur de cette notice, un sportmann admirateur passionné de l'artiste, dans son langage du turf. A partir de 1840, Rethel a aussi composé des illustrations pour livres, dont on peut citer celles des *Légendes du Rhin,* des *Nibelungen* (les meilleures peut-être de toutes celles qui ont été publiées sur ce sujet), de l'*Histoire universelle* de Rotteck, d'un *Album d'esquisses humoristiques* et d'une *Bible.* Dans ces feuilles, l'exécution souvent fort négligée des graveurs n'a jamais pu enlever le cachet, la griffe caractéristique du maître qui alla visiter Dresde en 1842, où il put admirer pour la première fois une galerie de chefs-d'œuvre. En 1844, on le voit faire une courte apparition en Italie; il y peignit une *Résurrection du Christ,* le tableau d'autel de l'église Saint-Nicolas, à Francfort, qui ressemble malheureusement plus à une fresque qu'à une peinture à l'huile. Ce voyage, décrit dans une de ses lettres adressées de Rome à ses parents, ne lui fit rien perdre de son originalité ni de sa tendance ultra-germanique dont l'excès le faisait quelquefois pécher contre l'herméneuthique et l'himatiologie. Les compositions où ce penchant se manifeste le plus sont probablement les six aquarelles sur la guerre Punique mentionnées plus loin. La conception est celle d'un teutoniste bien plus versé dans l'étude du druidisme et des mœurs des anciens Saxons, Allemanes, Burgondes, Francs et autres branches de la famille germanique, que dans celle

des Carthaginois adorateurs de Moloch. Ce sont des pages où la fantaisie surexcitée de l'artiste, déja légèrement atteint de la maladie, a souvent tracé des énigmes, non pas en hiéroglyphes, mais en runes. Si ces anachronismes sont toujours présentés sous des formes séduisantes, ils ne sont pas moins des anachronismes qui choquent même davantage dans les œuvres d'un tel homme. A partir de 1848, le maître se fixa à Dresde où il se lia avec Schnorr de Karolsfeld, Rietschel, Bendemann, Hübner et quelques autres peintres qui le recevaient à bras ouverts. A cette époque appartiennent les aquarelles dont il vient d'être parlé, une série de six compositions vraiment grandioses représentant le *Passage des Alpes par Annibal*. Les huit grandes fresques qui couvrent les murs de la salle du Couronnement de l'hôtel de ville, à Aix-la-Chapelle, sont cependant l'œuvre la plus importante de Rethel, pour laquelle il avait fini lui-même



L'OUVERTURE DU TOMBEAU DE CHARLEMAGNE, A AIX-LA-CHAPELLE, PAR OTHON III.

tous les cartons, mais dont il n'a pu terminer que quatre compositions sur les murs ; elles le placent au premier rang des peintres d'histoire.

L'ouverture du tombeau de Charlemagne dans la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, la plus petite des fresques, au-dessus des fenêtres, ne fait pas partie de la série des sept autres ayant trait à la vie du grand empereur et de son fils. Celle-ci représente Othon III visitant, l'an mil, le tombeau où, selon la tradition, il trouva Charlemagne assis sur son siége et les pieds posés au-dessus du célèbre sarcophage en marbre blanc, dont le relief représente l'enlèvement de Proserpine, ce monument antique qui fut donné par le pape, et se trouve encore aujourd'hui dans une des chapelles supérieures de la cathédrale. Rethel a montre pour la composition de cette scène quasi-historique un sentiment esthétique très-élevé, un tact parfait ; aussi l'effet en est-il saisissant. On voit Charlemagne, le sceptre et le globe en mains, l'évangéliaire sur les genoux et la couronne octogone sur la tête, dont la longue barbe, poussée, selon la légende, après la mort, descend sur la poitrine. La figure, représentée sous un léger voile qui permet de saisir les traits, mais mitige la répulsion qu'aurait pu inspirer la vue d'une face cadavérique et nuire à l'effet de grandeur, est vraiment

imposante. Le bouclier, sur lequel se trouve tracé le monogramme qui servait au premier des Carlovingiens à signer ses décrets, et l'épée, dessinée plus longue que celles en usage à cette époque, sont accrochés au pilastre, à sa droite, où se trouve aussi la table chargée d'armes et d'autres objets précieux parmi lesquels on distingue le Codex, la célèbre croix du Saint-Sépulcre de Jérusalem, une épée orientale, sorte de *Johur,* et des brassards. Othon, de qui la tradition raconte qu'il tomba malade à partir du jour où il fit ouvrir le tombeau et mourut bientôt après, est représenté à genoux, presque de profil et les mains jointes, le tout vu à la lueur d'une torche que l'un des cinq personnages de la suite élève à la hauteur des épaules du cadavre, tandis que de rares rayons de la lumière du jour pénètrent par l'ouverture et font contraster leur clarté incertaine et fauve avec la lumière jaune du flambeau.

La série des sept fresques taillées dans l'histoire de Charlemagne offre les sujets suivants : le *Renversement de la statue d'Irmin*, le monument le plus sacré aux anciens Saxons. L'empereur tenant haut le drapeau chrétien est représenté au milieu d'une forêt vierge de chênes et entouré de ses guerriers ; l'évêque Turpin prie les mains élevées vers le ciel. L'idole déjà renversée de sa colonne gît aux pieds du vainqueur et, tandis que les prêtres druidiques s'enfuient épouvantés, les Saxons attendent en vain la foudre vengeresse par laquelle Irmin viendra punir le sacrilége.

La Bataille de Cordoue où l'empereur enlève le drapeau du palladium ennemi qui est traîné par quatre bœufs. Les chevaux des Francs, même celui de Charlemagne, ont les têtes bandées. L'histoire rapporte que l'empereur avait pris cette mesure afin d'empêcher les montures de s'effrayer des épouvantails que les Arabes leur amenaient toujours devant les yeux et qui avaient été la cause d'une défaite de l'armée franque quelque temps auparavant.

L'Entrée à Pavie qui doit rappeler la victoire de Charlemagne sur les Lougobards. Des murs et des tours en partie écroulés et en flammes de la ville prise, forment le fond de la composition. L'empereur à cheval, la tête ceinte de lauriers et la couronne de fer à la main passe la porte, précédé et suivi de son armée, pendant que l'évêque et le roi Desiderius avec sa femme, ces deux derniers prisonniers, se tiennent sur le passage du vainqueur. Le tableau est en outre animé par des personnages qui viennent éteindre le feu, enterrer les morts et secourir les blessés ; on y voit aussi le convoi d'un chef franc tué au siége.

Le Baptême de Wittekind, montre le malheureux duc agenouillé à côté de l'empereur également à genou, mais dont la main droite s'appuyant sur le sceptre et la main gauche reposant sur l'épée indiquent le contraste qui existe entre le vainqueur et le vaincu. L'évêque debout devant le Saxon nouveau converti élève au-dessus de sa tête l'eau lustrale qu'il a puisée dans un bassin que deux enfants de chœur tiennent à sa disposition. Ce tableau offre un grand nombre de figures : des prêtres et des moines avec couronnes et cierges, des femmes et des enfants, mais presque pas de Saxons. L'idée, la victoire du christianisme comme pendant de la victoire du germanisme par Charlemagne que le peintre a eu en vu de montrer dans les deux compositions précédentes, est bien exprimée, seulement on doit critiquer le recueillement de Wittekind et son air soumis et humilié qui sont difficiles à concilier avec la fierté d'une nature aussi énergique, aussi généreuse et vaincue seulement par la fortune et non par la conviction.

Le Couronnement de Charlemagne comme roi des Romains à Saint-Pierre qui représente cet acte comme une agréable surprise ménagée par le pape à l'empereur. Ce dernier, agenouillé devant un prie-dieu, montre effectivement de la surprise, lorsque le saint-père s'approche du fond de l'église pour lui poser la couronne sur la tête. Le pape est suivi d'une foule de personnages au milieu de laquelle on voit flotter l'étendard romain avec ses *S. P. Q. R.* (*Senatus populusque Romanus*). L'église, dont les détails architechtoniques se développent du côté droit de l'empereur, est emplie de monde et ses péristyles sont ornés d'arbres verts.

La Construction de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle représente l'empereur occupé personnellement des détails de la bâtisse. On le voit ici entouré de sa famille, — femme, fils et fille, — à la place de l'épée, la main armée de la règle pacifique et mesurant un bloc sculpté, lorsque survint la cavalcade d'une légation papale chargée d'offrir à Charlemagne les célèbres colonnes en marbre de Ravennes. A droite Alcuin et

Eginhard l'historien du règne, que la belle Emma regarde à la dérobée. Sur le fond se dégage la cathédrale à moitié terminée déjà. L'artiste a voulu représenter ici l'empereur dans sa famille et occupé des travaux de la paix.

Le Couronnement de Louis le Débonnaire offre une composition plus petite, mais aussi largement tenue que les autres et aussi digne du maître; Charlemagne n'y est pas représenté courbé et abattu déjà par l'âge; il s'y montre avec son maintien énergique habituel, tandis que l'air triste de ses compagnons d'armes, vieillis comme lui, exprime la crainte d'une perte prochaine de leur maître. Louis, revêtu déjà du manteau impérial et agenouillé, se pose, lui-même, selon la volonté de son père, la couronne sur la tête. Ce



LA MORT EN TRIBUN ESCAMOTEUR (une des six planches de la Danse macabre révolutionnaire).

couronnement a lieu dans l'intérieur de la cathédrale remplie de monde qui paraît tout assailli par de tristes pressentiments.

Les compositions exécutées à Dresde vers la fin de la carrière de l'artiste ont souvent quelque chose d'étrange; on y sent le souffle de la maladie, un déclin de force, mais non d'originalité qui, elle, s'est conservée vigoureuse jusqu'à la fin; le dessin n'est plus aussi correct, l'influence du mal sous lequel le maître succomba en 1859 y apparaît déjà. Parmi les meilleurs de ces morceaux il faut compter l'effrayante *Danse macabre* (*Auch ein Todtentanz*), œuvre d'actualité politique qui doit son existence aux excès révolutionnaires dont Rethel avait été témoin, mais non pas à des idées rétrogrades comme on le lui a reproché. Son libéralisme ne peut pas être mis en doute par ceux qui connaissent les lettres qu'il a écrites de Francfort à ses parents. Ces dessins publiés chez Schlick, à Dresde, gravés sur bois dans l'atelier académique sous la direction du professeur Bürkner et accompagné d'un texte explicatif en vers par Reinick, comprennent les sujets suivants : *Liberté, Égalité et Fraternité*, composition où la Justice est garottée et dépouillée de

son glaive par la Ruse, reconnaissable à la coiffure de queue de renard; elle offre cette arme à la Mort[1] que la Vanité, à la robe chamarrée de plumes de paon, coiffe du chapeau à larges bords, indispensable alors à tout bon patriote, dès qu'elle la voit sortir du sépulcre. Le Mensonge masqué apporte à la lugubre souveraine la balance enlevée à Thémis; la Soif du sang lui fournit la faux relevée pour le meurtre, et la Folie le coursier sur lequel le squelette va se lancer dans le carnage de la discorde civile. La seconde feuille représente la *Mort chevauchant* qui s'y montre déjà entièrement équipée, la faux de guerre sur l'épaule et le cigare à la bouche, s'acheminant au trot de sa monture vers la ville; campagnardes, oiseaux des champs, tout s'enfuit à son approche! *La Mort en tribun escamoteur* a fourni le sujet à la troisième et à la plus admirable de ces six compositions; l'artiste fait démontrer ici par son funèbre héros, aux badauds assemblés sur la place publique, qu'un trône, qu'une couronne et ce qui en dépend en droit, en légitimité ou en nécessité, ne valent et ne pèsent pas une drachme de plus qu'une pipe à tabac. Pour arriver à la démonstration victorieuse de sa thèse l'habile prestidigitatrice se sert de la balance qu'elle a soin de tenir suspendue par l'aiguille du fléau. La vieille femme privée de la vue, qui s'éloigne conduite par son petit garçon et qui montre toute l'horreur que lui inspirent les principes professés par la Mort déguisée, paraît être la seule clairvoyante dans ce peuple frappé de la cécité morale. *L'Émeute* représentée sur la quatrième page est le dessin où l'on voit la Mort remettre du haut d'un tréteau, le glaive de la justice aux mains de la populace déchaînée que le forgeron de l'endroit, homme vigoureux, représenté à côté du tribun, essaie d'animer encore davantage par le déploiement d'un immense drapeau rouge qui porte le mot République. Du reste la justice expéditive de la passion est déjà à l'œuvre : pas d'instruction, on pille, on assomme! *La Barricade*, la cinquième feuille, nous montre la récolte de la semence; la Mort est debout sur une de ces défenses improvisées avec des tonneaux remplis de pavés; sa main droite fait flotter le drapeau de l'insurrection, ses pieds foulent un matelas; le Sommeil n'a-t-il pas été tué déjà, non pas ici par Macbeth, mais par la Convoitise vulgaire? La Mort préside au commencement de la fin; elle provoque les décharges de la troupe, elle anime le peuple dans sa résistance, et enfin tout s'écroule et tombe sous la mitraille; la main sur la hanche, toujours railleuse, elle seule est debout, elle ricane, elle triomphe! *L'apothéose de la Mort*, gravé par Gaber, le dernier des dessins, représente l'émeute vaincue, la barricade et ses défenseurs écrasés par le canon, les maisons écroulées, les habitants ensevelis sous les décombres de leurs demeures, la veuve et l'orphelin pleurant sur le corps inanimé de celui dont le travail les faisait vivre! Le coursier de la Folie, débridé mais toujours monté par la Mort chevauchant maintenant sans aucun déguisement et portant à la place du rouge le drapeau noir, grimpe sur les débris de la barricade. Le cheval aussi a soif du sang humain! Il n'y en a cependant plus guère dans les veines des hommes, tout a déjà coulé et la source paraît tarie; faute de mieux, l'infernale monture se contentera donc de lécher le sang caillé de la plaie béante du cadavre! La légende de la dernière composition, la morale de la fin, dit que « l'ami du peuple était — la Mort! » — « Il a en effet tenu ses promesses, tous ceux qui l'ont suivi sont là étendus froids et livides, mais — *égaux et libres!* Sans masque, il jette maintenant un regard railleur et plein de dédain sur cette pourriture, il s'éloigne en vainqueur, lui *l'ami du peuple!* » C'est encore une des compositions effrayantes du maître dont le dessin ne laisse ici rien à désirer; le raccourci du cheval est admirable et le tout d'une facture magistrale. Ces feuilles rappellent la manière du burin de certains peintres-graveurs du seizième siècle et ont un caractère local allemand très-prononcé quoique l'artiste ait eu en vue plutôt la France; elles accusent dans leur grandeur de conception une pensée philosophique très-profonde et nullement réactionnaire.

La Mort étrangleur (*Der Tod als Erwürger*), dessin gravé sur bois par Steinbrecher en 1851, également chez Bürkner, doit représenter, dans l'intention du maître qui n'avait jamais visité la France, un *Bal masqué à Paris en 1831*, *envahi par le choléra*, mais ne montre, à vrai dire, par rapport à l'architecture de la salle et à la tournure et aux costumes des musiciens, qu'un *Mummenschanz* allemand du seizième

[1] La Mort est mâle en langue allemande, de manière que Rethel, comme ses compatriotes du quinzième et du seizième siècle, l'ont représentée comme tel dans leurs Danses macabres.

siècle. La hideuse camarde joue ici ses airs sur le fémur humain qu'elle tient comme un violon appuyé contre l'oreille, pendant que les musiciens s'enfuient de l'orchestre et les masques de la galerie. Elle, la Mort, s'est déjà démasquée; pourquoi ruser quand on a pour camarade le Choléra? Debout au milieu de la salle elle continue de jouer son air lugubre et le plancher de se couvrir de cadavres; tout tombe et meurt! Colombine au sein impudiquement décolleté, au bouquet et au corps flétris, ne respire plus; le fringant Arlequin, dont la partie inférieure du visage est cachée sous le masque facétieux que le Choléra ne lui a pas donné le temps d'ôter, lutte encore; la batte a échappé de sa main qui se



LA MORT ÉTRANGLEUR ou LE CHOLÉRA AU BAL MASQUÉ.

tord crispée dans les convulsions de l'agonie. La Folie ne fera plus sonner ses grelots; on la voit renversée, la tête en bas, pendant que Pierrot et Polichinelle se sauvent sans oser se détourner. Celle-ci aussi, comme la Mort, n'est plus ou n'a pas été masquée, l'artiste aurait-il jugé la Folie incapable de dissimulation? L'infecte Décomposition même paraît déjà planer sur ce champ de carnage, car voici un des musiciens qui se bouche le nez! Quant au Choléra, il a fini sa besogne; il se repose sur les marches de l'escalier, froid, impassible; c'est une momie égyptienne, cadavre lui-même pétrifié, aux prunelles immobiles mais ranimées d'un feu sinistre et dardant dans le vide! Il se repose avec son air de fatalité, puisque tous ont été déjà frappés du terrible fléau qu'il tient à la main comme un sceptre; à la Mort, sa compagne chérie, de jouer le finale! Lorsque cette page difficile à décrire ou plutôt ce cauchemar, produit d'une imagination effrayante, fut montrée par l'artiste à Dusseldorf en 1848, trois ans avant sa publication, dans

une réunion d'amateurs, plusieurs personnes ne purent fermer les yeux pendant la nuit où des visions terribles leur ôtèrent le sommeil.

La Mort amie (*Der Tod als Freund*), le pendant, gravé par Jungtow de l'atelier de Bürkner, accuse une très-grande souplesse de transition de la conception artistique. Rien n'inspire plus ici la terreur, et l'idée de la mort se présente comme une espérance. Ce beau vieillard qui paraît sommeiller dans son fauteuil placé à côté de la baie ouverte, d'où l'on voit du haut de la tour se dérouler un vaste paysage, a été enlevé doucement, sans la moindre secousse; *il s'est endormi* comme l'indiquent sa mise et les trousseaux de clefs pendus à sa ceinture; il s'est éteint avec le soleil couchant dont le disque s'enfonce lentement à l'horizon; il ne peut plus donner la pâture au petit oiseau qui vient becqueter sur l'accoudoir de la fenêtre! Les yeux sont déjà glacés; il est vrai, en voyant cependant la bible ouverte sur la table, la sérénité des traits et les mains jointes du vieillard, ne croirait-on pas l'entendre encore réciter sa prière du soir? Rien ne montre une lutte, une souffrance, un regret même! Ce juste s'est bien *endormi* du sommeil dont Hamlet redoutait le réveil, mais qui sourit à la foi à qui il promet la paix. L'esprit n'est même pas troublé par l'apparition de la Mort en personne; seule, sans avoir amené ses tristes compagnes, les maladies, elle est venue ici en amie; son costume de pèlerin indique qu'elle arrive de loin pour apporter la palme du Golgotha; serviable elle sonne déjà d'un air grave et recueilli le départ du sonneur lui-même, comme celui-ci avait sonné tant de fois les départs de ses concitoyens d'en bas! Quel contraste avec la *Mort étrangleur;* l'aptitude d'exprimer, même par des têtes de Mort et par l'attitude d'un squelette des nuances si variées est vraiment prodigieuse!

Si hora mortis ruit,
Tunc is fit subito,
Qui modo croasus fuit.

est un dicton qui serait très-peu approprié pour servir de souscription à ces planches.

Trois autres compositions dessinées pour accompagner le célèbre choral de Luther : *Un rempart fort est notre Dieu* (*Eine feste Burg ist unser Godt*), appartiennent à l'époque où l'esprit du maître était déjà hanté par ces visions étranges qui ont imprimé alors à la plupart de ses œuvres un caractère particulier et parfois effrayant. L'une représente l'*Église* sous la figure d'une femme modestement vêtue et portant une bible et une croix. La Convoitise et le Jeu avec dés et tric-trac, l'Ambition à la tête de mort couronnée et l'Avarice qui porte un sac plein d'écus sur lequel est inscrit le mot Californie, complètent la société du diable et de la Mort, toujours la Mort, ici encore un violon sous le bras. Il paraît que l'artiste aimait à la représenter ainsi se jouant de la pauvre humanité! La strophe : *Nous ne pouvons rien*, est caractérisée par un monde écroulé, une civilisation en ruines. Les hommes sont tombés comme les édifices, partout le néant, la destruction, partout des ossements et des décombres! Une mère, l'enfant sur le sein desséché, est seule debout! Doit-elle représenter la vitalité indestructible? Au-dessus de ce cataclisme s'élève le Christ rayonnant dans sa gloire et entouré des prophètes qui ont prédit sa venue. L'illustration de la troisième strophe : *Et si le monde était plein de démons*, montre le Christ sur un rocher précipitant son tentateur dans l'abîme; du côté opposé, des fidèles sortent d'une église, pendant qu'un ange conduit les rayons du soleil sur des champs ensemencés. Ces compositions incomplètes (celle pour la quatrième strophe manque) ont été gravées sur bois. Lorsque Rethel traite la légende et l'histoire il se distingue encore davantage de la manière de la plupart des peintres de son époque de romantisme dont la tendance les poussait dans le nuageux et ne leur faisait guère produire que des personnages de formes conventionnelles. Les figures ont toujours du corps et ne pèchent jamais contre la réalité, là même où le sujet est idéal et imaginaire; s'il a fait du fantastique, celui-ci même montre des hommes correctement dessinés selon les règles de l'anatomie. Pour ses compositions historiques il occupe une place exceptionnelle, et si sa couleur et sa pâte eussent été à la hauteur de ses dessins, de sa fantaisie, de sa conception savante et de la vérité de ses créations basées sur des considérations philosophiques et un symbolisme profond, il serait peut-être le plus grand peintre d'histoire de son époque.

Alfred Rethel était de grandeur moyenne, sa tête aussi belle que caractéristique montrait un front élevé,

des yeux gris-bleu très-expressifs, un nez aquilin, une petite bouche, un menton pointu et des cheveux blonds bouclés. Excellent fils, on le voit partager son premier gain de quelque importance avec ses parents à qui il écrit à cette occasion qu'aussitôt le prix de son tableau touché, il leur enverrait trois cents thalers pour leur tirelire. Nous trouvons dans les lettres publiées dans sa biographie[1] les lignes suivantes qui témoignent du degré de tendre sollicitude qu'il portait à sa bonne vieille mère à laquelle, quoique lui-même souffrant, il parle comme un père à son enfant malade. « Je conçois sans peine, lui écrit-il, ma bien chère mère, que ta santé se trouve un peu altérée cet hiver, crois-moi, il faut en chercher la cause dans cette température d'une douceur humide si peu en rapport avec la saison; je me rappelle parfaitement que le froid sec vaut mieux pour ta faible constitution. Le contraste qui existe entre l'hiver passé et celui-ci est trop sensible pour ne pas avoir d'influence sur ton bien-être. Je pense que le beau temps sec de ces derniers huit jours aura déjà produit un mieux sur tes pauvres nerfs. Courage, chère mère, courage! Tu sais bien que nous tous de la famille nous ne sommes pas ce que l'on peut nommer des gens robustes, mais de ceux chez qui le calme de l'âme et la sérénité de l'esprit finissent toujours par avoir raison des défaillances du corps. Un peu de sourire donc, un peu plus de gaieté, bonne mère, et ta prochaine lettre m'apportera de meilleures nouvelles de ta chère santé. La gaieté de l'esprit c'est le rayonnement de l'âme nécessaire à notre corps comme est celui du soleil à la terre. » On le voit, le jeune artiste n'était pas précisément ce que l'on peut appeler un homme bien lettré, mais il était suffisamment instruit, et ses amis l'ont toujours trouvé disposé à apprendre davantage. Rapportant tout à son art, ses études littéraires tournaient plus spécialement autour de l'histoire et des légendes; s'il aimait la belle nature, il ne la sentait que tout juste, assez pour comprendre l'importance des études paysagistes nécessaires aux fonds de ses compositions. D'un caractère franc et ouvert, écrivant sans recherche ni apprêt, on ne pourrait mieux entrer dans sa manière d'être qu'en lisant les lettres qu'il avait l'habitude d'adresser à ses parents pour leur communiquer ses impressions de voyage! Ces lettres sont toutes rédigées dans un style naturel et même naïf, quelquefois un peu trivial et il n'y faut pas chercher l'*humor* allemand ni le trait français. Aucune ne révèle en rien non plus l'esprit rêveur et porté au tragique qui règne dans les compositions exécutées à un âge plus mûr. En parcourant ces lettres où tout exhale encore la candeur et la fraîcheur enthousiaste d'une âme au début de sa carrière, on est frappé de tristesse quand on pense aux symptômes morbides que les dernières œuvres montrent comme le cachet indélébile d'un génie qui n'est plus maître de lui-même, qui s'éteint et s'avance déjà vers cette nuit à laquelle la mort est cent fois préférable.

Voici la traduction partielle d'une de ces longues lettres écrites par Rethel à l'âge de dix-neuf ans; elle est datée de Munich, le 12 août 1835 : « Chers parents, me voilà depuis trois jours dans la capitale de la Bavière d'où j'aperçois de toutes les grandes places les beaux zigzags des Alpes avec leurs cornes et leurs glaciers, qui brillent comme des diamants sur une couronne. Je ne sais vraiment pas par où commencer ni finir. Enfin, essayons toujours, et tâchons d'être concis car nous avons beaucoup à raconter. Trois jours après mon retour de chez vous, mes chers parents, je suis parti de Dusseldorf en compagnie du jeune Hähnlein, de Mayence. Le lendemain nous nous trouvâmes déjà sur le bateau à vapeur de Cologne, ville où je ne me suis arrêté que juste le temps pour visiter la cathédrale et faire la connaissance du vieux Boisserie qui m'a donné la promesse d'avertir immédiatement ses frères à Munich de ma prochaine arrivée. Au milieu de la fumée de la cheminée confondue avec celle de ma pipe, je perdis de vue la ville de Cologne, les Pays-Bas et tout ce qui porte le caractère de mon pays natal. Arrivés à Coblence, nous entendîmes sonner la retraite du haut de l'Ehrenbreitenstein, et après m'être rassasié de nouveau durant toute la soirée, de la vue des rives de notre beau fleuve, je partis le lendemain matin pour Mayence. Le jour suivant par le *Marktschiff*[2], à Francfort, où trois jours très-agréables passèrent vite au milieu des bons amis. Le coche de Nuremberg, en traversant le Mein et la frontière, près d'Achaffenbourg (la visite des passeports et même des bagages fut

[1] *Alfred Rethel*, par Wolfgang Müller de Königswinter. Leipzig, 1861. In-18.

[2] Transport à voiles qui faisait alors le service entre ces deux villes qu'aucun chemin de fer ne reliait encore.

faite par des troupiers), nous conduisit toute la journée à travers la forêt mal famée du Spessart sur une route qui longe presque sans interruption des montagnes boisées et peuplées du plus beau gibier que l'on voit parqué en plusieurs endroits. La nuit nous empêcha de visiter Achaffenbourg et le lendemain à onze heures se présentèrent déjà à notre vue les tours de Nuremberg. Quels souvenirs! quels sujets d'étude et de recueillement historique. On s'y trouve transporté au temps de toutes ces grandeurs passées du moyen âge et de la renaissance qui ont élevé ces tours et ces murailles de l'enceinte, ces églises, ces palais et ces maisons qui tous ont leur caractère marqué. J'ai visité la maison de Dürer, l'église de Saint-Sebald et Dieu sait combien d'autres monuments. J'ai aussi fait un pèlerinage au tombeau du maître sur lequel j'ai cueilli une petite fleur. Pour profiter du retour d'un coche, j'ai dû partir, à mon grand regret, déjà le lendemain pour Munich, où je suis arrivé aux bout de deux jours; tout ce voyage de quarante-huit heures de voiture pour la modique somme de six florins et un florin de pourboire! Nous avons passé Ingolstadt et le lendemain le Danube que je m'étais figuré bien plus large. En route, lorsque nous fûmes descendus de voiture pour rendre la besogne moins difficile aux chevaux et que nous la suivîmes à pied jusqu'au sommet, le cocher nous dit tout d'un coup avec son accent bavarois : *Schauens um, hinten sehn's Gebirg* (Retournez-vous, vous verrez les Alpes), le cœur me battait à me rompre la poitrine! En effet nous pouvions distinguer la chaîne des Alpes, etc. »

Après avoir raconté son arrivée à Munich, son installation chez un peintre, Hermann Scharf de Francfort, qui l'accompagna plus tard dans ses excursions, et donné la description ou l'énumération des monuments visités, il termine sa lettre en en promettant une autre pour le mois prochain laquelle figure effectivement, date pour date, — le 12 septembre, — parmi celles publiées dans sa biographie. Cette exactitude scrupuleuse assez rare dans un artiste a quelque chose de local. — « J'ai quitté hier, y écrit-il, les belles montagnes près du lac de Teger; me voilà de retour, maigre comme une sardine, bruni comme une châtaigne et la peau tannée par le soleil d'une manière qu'on la prendrait plutôt pour du cuir de Russie. Quel voyage, mes chers parents, quel voyage! le souvenir seul de ce que j'ai vu et éprouvé suffit pour tenir une âme impressionnable dans un ravissement continuel. J'essaierai de vous le dépeindre, quoique je me sente plus apte à le peindre, plus disposé à manier le crayon que la plume. Accompagné par Louis Folz, le sculpteur, et Scharf mon camarade de chambrette, tous les deux élèves de l'académie d'ici et qui remplacèrent auprès de moi les vilains Dusseldorfois dont aucun ne s'est encore montré, nous sommes partis dans une voiture de louage qui nous a conduits au lac de Starnberg. De la voiture dans un petit bateau, et « vogue la galère » durant deux heures! Quel lac magnifique! D'abord le vieux château royal et le petit village dont ce lac porte le nom. Après cela et durant tout le trajet, des villes, des villages, des fermes qui ressortent des deux côtés du vert foncé des forêts de pins comme à travers des décors de coulisse d'un théâtre. Peu à peu les bords du lac s'élèvent et enfin la chaîne des Alpes avec ses masses grandioses qui commencent à dominer ce tableau au-dessus de ce que l'on appelle le *bairische Hochland* (la Haute-Bavière); elle y fait voir tout à coup la pointe du Zug qui monte à plus de mille pieds au-dessus du niveau de la mer. Pendant que la barque glissait doucement sur l'eau sous l'impulsion des rames, j'ai essayé tant bien que mal d'esquisser quelques parties de ce merveilleux pays; un jour vous verrez ces dessins. Débarqués vers midi, nous continuâmes notre route à pied, le sac sur le dos, jusqu'au petit village de Iveldorf, où nous passâmes la nuit. Tout y a déjà le caractère montagnard; la salle de l'auberge avec ses parois lambrissées, les grands poêles de pierre ou de briques des chambres, les Tyroliens aux chapeaux pointus ornés de l'inévitable plume de coq de bruyères, aux petites pipes en fer et toujours allumées et aux culottes de peau d'où sortent, de la pochette spéciale, les pointes des couverts dont chacun est pourvu, tout indique un changement sensible d'hommes, de mœurs et de pays. Beaucoup de ces robustes gaillards étaient assis le long des tables de sapin de la salle d'auberge et s'entretenaient dans une conversation bruyante de l'incendie qui avait eu lieu la veille; ils se tutoyaient entre eux sans distinction comme s'ils ne formaient qu'une seule famille. Lorsque au milieu de leurs discussions la cloche des vêpres se fit entendre, tout le monde s'arrêta court, comme un orchestre au coup frappé par le chef sur le pupitre, et se découvrit pendant que le plus âgé d'entre eux récitait à haute voix

une prière qui dura juste autant que le tintement de la cloche. Après cela, les braves Tyroliens replantèrent les pains de sucre sur leurs chefs et chacun reprit son récit là où il l'avait laissé. Le lendemain nous atteignîmes Schleedorf sur le lac de Kochel, situé sous l'enceinte colossale du Tyrol dont les pics les plus rapprochés étaient couverts de neige. Nous ne fîmes alors que monter, toujours monter, en passant devant l'énorme source dont le volume d'eau a déjà à sa sortie plus de cinq pieds de largeur et constitue de suite un torrent fort respectable. L'admiration nous ravit la parole, nous cloua sur le sol, nous changea en magots de bois à bouche ouverte, lorsque nous eûmes atteint la cime. Devant nous le lac de Walchen encaissé entre



C. METTAIS. RETHEL. BOTELLE.

LA MORT AMIE OU LE SONNEUR REMPLACÉ.

d'immenses montagnes couvertes de sombres pins, à l'exception des parties supérieures qui sont déboisées et où, sur de grasses prairies alpestres, mugissent les troupeaux de vaches dont les clochettes s'entendent au loin, tintement doux et mélancolique qui expire le long des étroites vallées, etc. »

On voit que Rethel sentait la belle nature à peu près ou un peu plus que tout le monde, mais qu'il ne pouvait probablement s'élever alors plus haut pour saisir la poésie avec laquelle elle grise les âmes d'élite et constitue cette foi enivrante, ce panthéisme aussi nécessaire aux peintres qu'aux écrivains; ou, lui manquait-il seulement le don d'exprimer mieux ce qu'il éprouvait? Une longue lettre écrite en Italie et datée de Rome du 31 septembre 1844 n'offre pas de plus vastes horizons; la description du voyage, la mention des localités et des faits historiques qui s'y attachent, montrent la même stérilité d'images, et les mêmes lieux communs; nulle part la plus petite observation philosophique ni la moindre critique sur les monuments et sur les

maîtres. Dans toute cette correspondance on ne retrouve pas non plus l'artiste fantastique et visionnaire ni le peintre d'histoire si profond et si magistral. Sa plume ne rappelle dans aucun passage son crayon. C'est pourtant ce même artiste qui a écrit les mots suivants, dans une lettre adressée à un de ses amis à Aix-la-Chapelle : « L'art est le capital que le ciel m'a confié et sur la gérance et le faire-valoir (*Verwertung*) duquel j'aurai un jour à rendre compte à Dieu et aux hommes. Mes tableaux et mes dessins sont les enfants que je mets au monde avec des douleurs sans nombre; croyez-moi, cher ami, chaque fois que je suis obligé de me séparer d'un d'entre eux, je sens jusque dans les derniers replis de mon âme que c'est une partie de mon propre moi-même que l'on m'arrache. Jugez sur cela de l'état de souffrance continuelle dans lequel doit se trouver un peintre aussi productif que moi. »

On a vu que Rethel s'était fixé depuis 1848 à Dresde où il avait réussi à se former un cercle d'amis qui lui en rendirent le séjour cher et lui firent fort peu regretter Francfort et même Dusseldorf et les Thermes de Charlemagne où l'exécution des fresques le retenait une partie de l'année. C'est parmi ces hommes, presque tous artistes éminents, que se trouvait le peintre Auguste Grahl auquel il devait deux ans plus tard s'attacher plus étroitement par des liens de famille, car il épousa, en 1851, sa fille, l'aimable Marie Grahl. Il exécuta à l'occasion de cet heureux événement quatorze grands dessins pour composer un calendrier destiné à faire partie de la corbeille offerte à sa jeune femme, que celle-ci a fait publier après la mort du maître, gravés sur bois et accompagnés de vers. Douze représentent les mois, deux les allégories de l'expiration et du renouvellement de l'année.

L'infortuné peintre ne devait pas trouver pour longtemps dans cette union le bonheur qu'il avait rêvé; à peine marié, sa femme fut atteinte du typhus dont la ténacité l'attache entre vie et mort, durant plusieurs mois sur un lit de souffrance que Rethel ne quitte pas un seul instant. On croit que son cerveau déjà ébranlé reçut la première atteinte grave pendant cette maladie, quoique sa femme fût entièrement rétablie et qu'il composa même, pour fêter sa convalescence, un dessin où il a imité le bas-relief classique et qui peut compter parmi ses meilleures œuvres. La convalescente, les figures allégoriques de la Cure, de la Piété, de la Santé amenée par la Science, de la Maladie la tête ceinte de pavots et armée de sa faucille fatale y forment les figures principales.

Lorsque Rethel reprit à Aix-la-Chapelle l'œuvre importante pour laquelle il venait de terminer entièrement le quatrième carton des huit compositions, celui qui représente le baptême de Wittekind, déjà marqué de signes non équivoques de défaillance dans le dessin et dans l'arrangement, plusieurs symptômes, cette fois plus graves encore, se déclarèrent dans l'état mental de l'artiste; la mémoire se montra rebelle, la langue éprouva des difficultés de prononciation. Retourné à Dresde et revenu de nouveau à Aix-la-Chapelle, pour prendre les dispositions nécessaires à l'achèvement des fresques par son collaborateur Joseph Kehren, qui a terminé les quatre dernières, il entreprit, sur l'avis des médecins et accompagné de sa jeune femme, déjà dans un état intéressant très-avancé, un voyage en Italie où il espérait retrouver la santé. Hélas! bientôt arriva la nouvelle que le maître avait complétement perdu l'usage de la raison et de la langue. L'infortuné, frappé ainsi probablement par une paralysie du cerveau, ne put même plus jouir des plaisirs d'une première paternité; sa femme accoucha à Rome d'une fille lorsqu'il n'avait plus déjà la conscience de ce qui l'entourait et la nuit profonde dans laquelle il resta plongé jusqu'à sa fin fut de plusieurs années. Confié d'abord pendant quelque temps aux soins du docteur Richartz, à Endenich, celui-ci le rendit à sa famille comme incurable et le grand peintre d'histoire s'éteignit à Dusseldorf, entouré de sa famille, le 1er décembre 1859. Il est mort, non pas regretté seulement de ceux qui l'ont approché de près et de quelques rares connaisseurs, mais de toute une nation dont il était le peintre moderne le plus dramatique et un des plus originaux.

AUGUSTE DEMMIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

FRESQUES DE LA SALLE DU COURONNEMENT A L'HOTEL DE VILLE D'AIX-LA-CHAPELLE.

L'Empereur Othon visitant le tombeau de Charlemagne, dans la cathédrale, à Aix-la-Chapelle, exécutée par le maître lui-même, en 1847.

Charlemagne renversant la colonne d'Irmin, exécutée par le maître lui-même, en 1848.

Charlemagne à la bataille de Cordova, exécutée par le maître lui-même en 1849.

Le Baptême de Wittekind, exécutée par le maître lui-même en 1851.

L'Entrée de Charlemagne à Padoue.

Le Couronnement de Charlemagne comme roi des Romains.

Charlemagne occupé de la construction de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle.

Le Couronnement de Louis, fils de Charlemagne.

Les dernières quatre grandes compositions ont été terminées d'après les cartons du maître par son collaborateur, M. Joseph Kehren. Albert, à Munich, a publié dix photographies in-folio qui reproduisent toutes ces compositions. (Paris, chez Schulgen).

TABLEAUX A L'HUILE.

Saint Boniface, représenté la hache à la main, qui vient d'abattre le chêne de Wodan, à la galerie du consul Wagner, à Berlin (actuellement propriété de l'État).

Saint Boniface prêchant l'Évangile, grande composition. Collection de M. Jansen, à Aix-la-Chapelle.

Saint Boniface construisant une chapelle avec le bois du chêne sacré abattu, grande composition terminée en 1836 qui appartient à M. de Spiegel, à Halberstadt.

La Justice poursuivant le meurtrier, petite toile peinte en 1837. Collection du colonel de Reutern, à Francfort-sur-le-Mein.

Daniel dans la fosse aux lions, peint en 1838 et vendu 4,300 fr. par l'auteur, à l'âge de 22 ans, au musée Städel de Francfort-sur-le-Mein, où ce tableau se trouve encore actuellement. C'est une grande toile.

Gustave-Adolphe, mort à la bataille de Lutzen, assez mauvaise toile qui se trouve au musée de Stuttgard.

Philippe de Souabe, portrait historique.

Maximilien Ier, portrait historique.

Charles-Quint, portrait historique.

Maximilien II, portrait historique.

Quatre excellentes peintures à la salle impériale de l'hôtel de ville de Francfort-sur-le-Mein.

Réconciliation de l'empereur Othon Ier avec son fils Henri. Ce tableau se trouve dans la chambre du bourgmestre à l'hôtel de ville de Francfort-sur-le-Mein.

Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre, tableau exécuté durant le séjour de l'artiste à Francfort-sur-le-Mein.

L'Empereur Maximilien chassant le chamois, propriété de M. Saint-George, à Francfort-sur-le-Mein.

Charles-Quint et Saint-Just, tableau qui a fait partie de la succession de l'artiste.

Henri IV l'excommunié dans son cercueil, belle esquisse qui appartient à Mlle Rethel, la sœur du maître.

Guérison des paralytiques par saint Pierre et saint Paul, grande toile d'un coloris peu brillant, appartenant à la veuve du maître.

Paysans terrifiés par la première vue d'un chemin de fer, tableau de genre, fort médiocre.

Résurrection du Christ, tableau d'autel à l'église Saint-Nicolas, à Francfort-sur-le-Mein; il a été peint à Rome et ressemble à la fresque.

Saint Boniface, le dernier et le meilleur tableau à l'huile du maître; il se trouve à l'église catholique de Wiesbade, au-dessus de l'autel du côté gauche du transept.

DESSINS.

Saint Boniface, grande composition de l'année 1831.

Les Croisées, petite composition de 1831.

Charles Martel à Tours, 1832.

Les Suisses avant la bataille de Sempach, 1834.

La Mort d'Arnold de Winkelried, 1834.

Henri l'Oiseleur, 1834.

La Chute d'Adolp de Nassau, 1834.

Le Chevalier mourant, 1834.

Godefroid de Bouillon, 1834.

Henri IV prêtant serment à l'archevêque Hallo de Mayence, 1834.

Rodolphe de Habsbourg, trois compositions de 1834.

Daniel dans la fosse aux lions, esquisse du tableau.

Gustave-Adolphe à la bataille de Lutzen.

Saint Martin.

Bataille.

Moine avec enfants.

Moine, soldat et paysan, avec la devise en allemand : « Aimez-vous les uns les autres. »

La Poésie et les trois classes de citoyens.

La Musique et les trois classes de citoyens, appartenant à M. Othon Rethel, à Dusseldorf, le frère du maître.

Vingt dessins, légendes rhénanes, qui ont été publiés en lithographies. (Paris, chez Schulgen).

Une série de dessins bibliques parmi lesquels on peut signaler *Job sur les ruines de sa maison*, 1838.

Une autre série de dessins, presque tous datés de 1839 et parmi lesquels se distinguent : *La robe ensanglantée de Joseph rapportée à son père ;* deux *Épisodes de la vie de Moïse et de Josué* et d'autres de *la vie de David*.

Une feuille : *La Robe de Joseph*, etc., qui a servi à la gravure et se trouve dans la collection de M. Steifensand, à Dusseldorf.

Théodore excommunié par saint Ambroise, en l'année 345.

Bataille de Mersebourg, daté de 1839.

Plusieurs autres feuilles, qui forment avec les deux précédentes une série historique exécutée à Francfort.

Declaration d'amour, dessin allégorique.

La Mort de Barberousse.

Rodolphe de Habsbourg combattant des chevaliers brigands.

Rodolphe de Habsbourg empereur.

L'Enterrement de Frauenlob.

Gutenberg, Faust et Schœffer, avec petits dessins sur la bordure, esquisse dans la collection de M. Dondorf, à Francfort-sur-le-Mein.

Schiller dans son cabinet de travail.

Huit dessins de l'histoire de Charlemagne qui ont servi à

la composition des cartons des célèbres fresques de l'hôtel de ville, à Aix-la-Chapelle.

Le Concile de 794 à Francfort, grande composition.

Charlemagne recevant l'ambassade de Haroun-al-Raschid.

Charlemagne et les thermes d'Aix-la-Chapelle.

Charlemagne à la chasse.

Dix compositions qui ont servi pour l'illustration des *Nibelungen.*

Une série de dessins qui ont servi pour l'illustration de *l'Histoire universelle*, par Rotteck, et pour former l'*Album d'esquisses historiques.*

Six aquarelles de grande composition qui représentent le *Passage d'Annibal.* Quatre de ces feuilles sont inspirées par les écrits de Livius (L. XXI. C. — XXXII. — C. XXXIII.— et XXXV.) Elles ont été photographiées par Albert, à Munich. (Paris, chez Schulgen).

Une Diligence, dessin humoristique qui appartient à M. Iven, à Aix-la-Chapelle.

Quatre petits dessins à la plume, dans un encadrement, se rapportant à la *Construction de la cathédrale*, à Aix-la-Chapelle.

Illustrations de poésies, belle composition de nombreuses figures allégoriques et mythologiques, inspirées par les grenouilles d'Aristophane.

Manfred mort, tiré du Dante.

Phrygien, dompteur de chevaux.

Guerrier au Salto mortale.

L'Enterrement de saint Sébastien.

Trois belles compositions sur un *Choral de Luther.*

Six feuilles de la *Danse macabre* (voir les gravures).

La Mort étrangleur (voir les gravures).

La Mort amie (voir les gravures).

La Mort lectrice.

La Guerre envoyée sur la terre.

Allégorie sur l'année 1850.

Charlemagne et les Sylphes.

L'Étonnement (Henri l'Oiseleur).

La Paresse (Wenceslas).

Un certain nombre de ces dessins, dont la plupart sont les cartons de l'artiste, ont été photographiés après sa mort et mis en vente à Munich, ainsi que dix photographies in-folio qui reproduisent les fresques de l'hôtel de ville, à Aix-la-Chapelle. (Paris, chez Schulgen).

EAU-FORTE EXÉCUTÉE PAR LE MAITRE LUI-MÊME.

La robe ensanglantée de Joseph rapportée à son père, publiée chez Buddens.

GRAVURES ET LITHOGRAPHIES D'APRÈS LES DESSINS DU MAITRE.

Légendes rhénanes, vingt feuilles, lithographies publiées en 1835 chez Jügel, à Francfort-sur-le-Mein.

Lorelei et Charlemagne, illustrations.

Le Comte de Habsbourg, illustration du poëme de Schiller.

Une Arabesque, dans les *Lieder d'un peintre*, par Reinick.

Les illustrations d'une Bible, publiée chez Cotta en 1850.

La Mort de Barberousse, gravée en cuivre par Keller.

Dix illustrations des *Nibelungen*, publiées en 1840 par Marbach, chez Wigand. (Paris, chez Schulgen).

Les illustrations sur acier de *l'Histoire universelle*, par Rottech, publiées de 1841 à 1844.

Album d'esquisses historiques, composé des mêmes gravures, publiées à part en 1848 chez Westermann.

Trois gravures sur bois d'après les dessins sur le *Choral de Luther*, déjà mentionné.

Danse macabre, six gravures sur bois gravées dans l'atelier du professeur Bürkner. (La dernière feuille qui représente *l'Apothéose de la Mort* est gravée par Gaber.)

Une édition de ces dessins, copiés et accompagnés de texte traduit en français, chez Goupil, à Paris.

La Mort étrangleur, sur bois, gravée par Steinbrecher, en 1851, dans l'atelier du professeur Bürkner.

La Mort amie, sur bois, gravée par Jungtow, également dans l'atelier de Bürkner, à Dresde.

Le Crime et *la Justice*, gravée à Paris pour l'ouvrage de Raczynski.

Toutes ces publications se trouvent, à Paris, chez Schulgen.

Signature recueillie sur le dessin qui représente *la Bataille de Sempach.*

1834 A Rethel. 8/4

Monogramme recueilli sur une autre composition : *Aaron descendant du Sinaï.*

AR 1839

Signature recueillie sur les compositions terminées vers 1840 à 1842, d'après lesquelles le maître a exécuté les fresques d'Aix-la-Chapelle commencées en 1846.

Alf. Rethel

Monogramme qui se trouve sur la première feuille de la série des six aquarelles qui traitent du *Passage des Alpes par Annibal.*

AR

Monogramme recueilli sur un des derniers dessins du maître : *le Renouvellement de l'année.*

AR
1853

Tous ces morceaux appartiennent à la veuve du maître.

Monogramme calqué sur la gravure sur bois : *la Mort étrangleur*, qui a été exécutée par Steinbrecher en 1851.

AR.

Monogramme relevé sur la *Mort amie*, composition gravée sur bois par Jungtow.

AR.

Paris — Imp. Ve Ethiou-Peron, rue Damiette, 2 et 4.

ÉCOLE ALLEMANDE

LISTE DES GRAVURES

INTERCALÉES DANS LE TEXTE

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
CORNELIUS (Pierre).	Son portrait.	E. Bocourt.	J. Guillaume.
»	Roger et Armide.	A. Paquier.	L. Chapon.
»	Marguerite.	»	A. Delangle.
»	Les Fléaux de la terre, dits les cavaliers de l'Apocalypse.	»	F. Simon.
»	Agamemnon stimulé au combat par le Rêve.	A. Paquier.	A. Delangle.
»	L'Adoration des Mages.	»	L. Chapon.
»	La Jérusalem délivrée.	»	A. Delangle.
»	Plan des fresques de la salle des Héros ou Troyenne.		
»	Destruction de Troie.	»	J. Robert.
»	Saint Paul à Damas.	»	A. Delangle.
DENNER (Balthazar).	Buste.	E. Lorsay.	J. Robert.
»	Portrait d'homme.	C. Mettais.	E. Régnier.
»	Portrait de femme.	»	L. Chapon.
DIÉTRICH (Christian-Guill.-Ernest).	Son portrait.	Freeman.	J. Gauchard.
»	Marchand de mort aux rats.	Ch. Jacque.	C. Deschamps.
»	Le Gagne-Petit et le Savetier.	L. Marvy.	J. Gauchard.
»	Repos de la sainte Famille.	Freeman.	L. Dujardin.
»	Les Musiciens ambulants.	Ch. Jacque.	Trichon.
»	La Fuite en Egypte.	Timms.	Timms.
»	Le Pont de bois.	»	»
DURER (Albert).	Son portrait.	A. H. Cabasson.	Montigneul.
»	Trois Anges.	»	Ch. Jardin.
»	Les Fiançailles de la Vierge.	»	E. Sotain.
»	La Mélancolie.	»	Ch. Jardin.
»	La Sépulture.	E. Bocourt.	E. Sotain.
»	Les Armoiries à la tête de mort.	A. H. Cabasson.	Tamisier.
»	La Vierge au singe.	»	L. Dujardin.
»	Le Seigneur et la Dame.	»	Tamisier.
»	Jésus-Christ prenant congé de sa Mère. . .	Pérugini.	»
»	Le grand Cheval.	A. Paquier.	»
»	Samson tuant le lion	Mezlin.	E. Sotain.
ELZHEIMER (Adam).	Son portrait.	E. Bocourt.	Chevauchet.
»	St. Christophe	»	Dupré.
»	Repos de la sainte Famille.	A. Paquier.	Pontenier.
»	Fuite en Egypte.	»	Sargent.
»	Elie et Abdias.	»	Etherington.
FERG (François de Paula).	Postiche.	V. Beaucé.	Trichon.
»	Paysans près d'une ruine.	A. H. Cabasson.	E. Deschamps.
»	Foire de village.	»	L. Dujardin.
GRUNEWALD (Matthieu).	Postiche.	E. Bocourt.	Sargent.
»	L'Annonciation.	»	»
»	St. Antoine, l'Ermite, St. Sébastien.	C. Mettais.	J. Guillaume.
»	La Nativité.	»	Hotelin.
HASENCLEVER (Jean-Pierre).	Son portrait.	E. Bocourt.	J. Guillaume.
»	Les Dégustateurs.	»	»
»	Le Renomiste.	»	Sotain-Tourfaut.
»	Son portrait en grandeur naturelle, peint par lui-même.	»	J. Guillaume.
»	L'Examen du candidat Jobs.	»	»

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
MENGS (Raphael).	Son portrait.	E. Bocourt.	J. Guillaume.
»	Cupidon aiguisant une flèche.	A. Paquier.	A. Delangle.
»	Saint Pierre.	»	Verdeil.
»	Adoration des Bergers.	»	J. Robert.
»	Songe de saint Joseph.	C. Mettais.	Degreef.
MIGNON (Abraham).	Postiche.		
»	Fleurs dans une carafe de cristal placée sur un piédestal en pierre.	C. Mettais.	A. Delangle.
»	Fleurs et fruits, oiseaux et insectes.	»	Hotelin.
OVERBECK (Jean-Frédéric).	Son portrait.	J. Guillaume.	E. Bocourt.
»	Le Père et la Mère de Tobie.	A. Paquier.	A. Delangle.
»	Le Portement de Croix.	»	»
»	La Mise au tombeau.	»	Pannemaker.
»	Jésus appelant à lui les petits enfants.	C. Mettais	A. Delangle.
»	Le Christ dans le Temple parmi les Scribes.	A. Paquier.	Pannemaker.
»	La Vocation des apôtres St. Jean et St. Jacques.	»	L. Chapon.
RETHEL (Alfred).	Son portrait.	E. Bocourt.	Sotain-Tourfaut.
»	Daniel dans la fosse aux lions.	»	E. Sotain.
»	La Mort chevauchant.	C. Mettais.	»
»	L'ouverture du tombeau de Charlemagne à Aix-la-Chapelle par Othon III.	E. Bocourt.	Gauchard.
»	La Mort en tribun escamoteur.	C. Mettais.	E. Régnier
»	La Mort étrangleur ou le Choléra au bal masqué.	E. Bocourt.	E. Sotain.
»	La Mort amie ou le Sonneur remplacé.	C. Mettais.	Hotelin.
RIDINGER (Jean-Élie).	Son portrait.	E. Bocourt.	J. Guillaume.
»	Un Chien.	A. Paquier.	A. Delangle.
»	Le Cerf.	»	J. Gauchard.
»	La Chasse.	»	A. Delangle.
»	Le Fauconnier.	»	»
»	L'Eléphant et les Renards.	E. Bocourt.	J. Fagnon.
ROTTENHAMMER (Jean).	Son portrait.	E. Bocourt.	J. Guillaume.
»	St. Joseph, la Vierge, Jésus et St. Jean-Baptiste.	C. Lorsay.	J. Ansseau.
»	La Vierge, Jésus et St. Jean-Baptiste.	C. Mettais.	F. Simon.
»	La Mort d'Adonis.	E. Lorsay.	J. Guillaume.
»	Repos de la sainte Famille en Egypte.	A. Paquier.	A. Delangle.
ROTTMANN (Charles).	Son portrait.	E. Bocourt.	J. Guillaume.
»	Un paysage.	A. Paquier.	Sargent.
»	La plaine de Marathon.	»	»
ROOS (Jean-Henri et Théodore).	Son portrait.	H. Catenacci.	E. Sotain.
»	Troupeau au repos.	A. Paquier.	Boetzel.
»	Le Troupeau.	»	»
»	Le Chemin du marché.	»	Sargent.
»	L'Abreuvoir.	»	J. Guillaume.
RUGENDAS (George-Philippe).	Son portrait.	E. Bocourt.	J. Guillaume.
»	Halte de deux cavaliers.	A. Paquier.	Dupré.
»	Halte de cavaliers.	»	»
»	Bataille.	»	A. Delangle.
»	Choc de cavaliers.	»	Gauchard.
SANDRART (Joachim).	Son portrait.	E. Bocourt.	J. Guillaume.
»	Le Manége.	»	J. Gauchard.
»	Heuxis peignant la figure de Junon d'après cinq modèles.	E. Bocourt.	J. Guillaume.

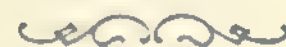
NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
SCHADOW (Frédéric-Guillaume de).	Son portrait.	A. Paquier.	J. Guillaume.
»	Femme lisant.	»	Berveiller.
»	Charitas.	»	Méaulle.
»	Pietas ou Mater dolorosa.	»	Pannemaker.
»	Les Vierges sages et les Vierges folles. . .	»	»
SCHAFFNER (Martin).	Postiche.		
»	Tête de Vierge.	A. Paquier.	Pannemaker.
»	Diptyque de la cathédrale d'Ulm.	»	Trémelat.
SCHAUFFELEIN (Hans).	Postiche.		
»	Un seigneur et sa femme.	E. Bocourt.	A. Delangle.
»	Épisode de l'histoire de Judith.	»	J. Guillaume.
SCHINKEL (Charles-Frédéric).	Son portrait.	A. Paquier.	J. Guillaume.
»	Venise.	»	A. Delangle.
»	Vérone.	»	»
»	Le Théâtre de la comédie de Berlin sur la place des Gendarmes.	»	Sargent.
»	Le Musée de Berlin.	»	»
»	Uranus.	»	Pannemaker.
SCHIRMER (Jean-Guillaume).	Son portrait.	E. Bocourt.	J. Guillaume.
»	Rochers.	A. Paquier.	Trichon.
»	Noé plantant la vigne.	»	
SCHNORR (Jules de Karolsfeld).	Son portrait.	A. Paquier.	J. Guillaume.
»	La Nymphe du Danube.	»	Berveiller.
»	Entrée de Barberousse à Milan.	»	
»	Le Désespoir de la reine Chriemhilde devant le corps inanimé de Siegfried son époux. . .	»	»
»	Caïn tuant son frère Abel.	»	J. Guillaume
»	Joseph expliquant les songes à Pharaon. .	»	»
»	Lamentations de Jérémie.	»	»
»	Noémi revenant à Bethléem avec Ruth. . .		
»	Madeleine cherche le Seigneur et ne le trouve pas.		
SCHONGAUER (Martin).	Son portrait.	A. Paquier.	J. Guillaume.
»	Dame portant une urne.	Mettais.	A. Delangle.
»	L'Ange de l'Annonciation et la Vierge à l'Enfant.	A. Paquier.	»
»	Le Christ au tombeau.	C. Mettais.	J. Ansseau.
»	Le Christ au jardin des Oliviers.	»	J. Guillaume.
SCHULEIN (Hans).	Postiche.		L. Chapon.
»	Le Sauveur du monde	C. Mettais.	Carbonneau.
»	Joachim et Ste Anne à la porte d'Or. . . .	»	A. Delangle.
»	La Mort de la Vierge.	»	»
SCHWIND (Maurice de).	Son portrait.	A. Paquier.	J. Guillaume.
»	Trois femmes sortant d'une cave.	»	A. Delangle.
»	La Délivrance, dernier tableau de la légende des Sept Corbeaux.	»	C. Laplante.
»	La Leçon d'équitation.	»	A. Delangle.
»	La Rencontre, second tableau de la légende des Sept Corbeaux.	»	C. Laplante.
»	L'Introduction des Arts par la Muse. . . .	»	L. Chapon.

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
SUNDER (Lucas dit Cranach le vieux).	Son portrait.	E. Bocourt.	E. Sotain.
»	Une Vénus dans un paysage.	»	Grillière.
»	L'Effet de la jalousie.	C. Mettais.	J. Ansseau.
»	Luther et Catherine de Bora.	E. Bocourt.	A. Delangle.
»	La Vierge à l'Enfant, de Maria Hilf. . . .	C. Mettais.	J. Guillaume.
WILHELM (de Herle).	Postiche.		L. Chapon.
»	Ste Dorothée, Ste Ottilie.	C. Mettais	A. Delangle.
»	La Ste Véronique au suaire.	»	J. Guillaume.
»	Le Christ et la Madeleine au jardin.	»	Dupré.
»	Vierge avec l'Enfant-Jésus.	A. Paquier.	Degreef.
WOHLGEMUTH (Michel).	Son portrait.	E. Bocourt.	J. Guillaume.
»	Le pape St. Marcel et St. Jérôme.	»	E. Sotain.
»	Le Christ amené devant Pilate.	C. Mettais.	L. Chapon.
ZEITBLOM (Jean-Barthélemi).	Son portrait.	E. Bocourt.	J. Guillaume.
»	Combat de deux enfants.	»	»
»	La Naissance du Christ.	A. Paquier.	Pannemaker fils.
»	La Naissance de la Vierge.	»	»
»	La Visitation.	»	»
ZICK (Januarius).	Son portrait.	E. Bocourt.	J. Guillaume.
«	Énée portant son père.	»	E. Sotain.
»	Rebecca demandée en mariage par Eliézer pour Isaac.	»	»

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES

MAITRES DE L'ÉCOLE ALLEMANDE



1502 - 1562	Aldegrever (Henri).
1470?- 1552	Baldung (Hans dit Grien et Grün).
1794 - 1854	Begas (Charles).
1472 - 1559	Burgkmaier (Hans).
1810 - 1864	Calame (Alexandre).
1754 - 1798	Carstens (Armus-Jacques).
1726 - 1801	Chodowiecki (Daniel-Nicolas).
1783 - 1867	Cornelius (Pierre).
1685 - 1749	Denner (Balthazar).
1712 - 1774	Diétrich (Christian-Guillaume-Ernest).
1471 - 1528	Durer (Albert).
1574 - 1620?	Elzheimer (Adam).
1689 - 1740	Ferg (François de Paula).
1452?- 1530?	Grunewald (Matthieu).
1810 - 1853	Hasenclever (Jean-Pierre).
1798 - 1863	Hess (Jean-Marie de).
1460 - 1518	Holbein le père (Hans).
1498 - 1554	Holbein dit le Jeune (Jean).
1741 - 1807	Kauffman (Angelica).
1646 - 1723	Kneller (Gottfried).
1618 - 1680	Lely (Pierre).
1390?- 1451	Lochner (Stéphan).
1484 - 1530	Manuel (Nicolas dit Deutsch).
1728 - 1779	Mengs (Raphaël).
1639 - 1697	Mignon (Abraham).
1789 - 1869	Overbeck (Jean-Frédéric).
1816 - 1859	Rethel (Alfred).
1695 - 1767	Ridinger (Jean-Elie).
1564 - 1623	Rottenhammer (Jean).
1798 - 1850	Rottmann (Charles).
1631 - 1685	Roos (Jean-Henri).
1638 - 1698	Roos (Théodore).
1666 - 1742	Rugendas (George-Philippe).
1606 - 1688	Sandrart (Joachim).
1789 - 1862	Schadow (Frédéric-Guillaume de).
XVe SIÈCLE	Schaffner (Martin).
1492 - 1540	Schaüffelein (Hans).
1781 - 1841	Schinkel (Charles-Frédéric).
1807 - 1861	Schirmer (Jean-Guillaume).
1794 - 1872	Schnorr (Jules de Karolsfeld).
14 . . - 1488	Schongauer (Martin).
XVe SIÈCLE	Schülein (Hans).
1804 - 1871	Schwind (Maurice de).
1472 - 1553	Sunder (Lucas dit Cranack le vieux).
1434 - 1519	Wohlgemuth (Michel).
1320?- 1378?	Wilhelm (de Herle).
1440?- 1520?	Zeitblom (Jean-Barthélemi).
1735 - 1812	Zick (Januarius).



TABLE CHRONOLOGIQUE

DES

MAITRES DE L'ÉCOLE ALLEMANDE (1)



[1] Cette table indique l'ordre dans lequel doivent être rangées et reliées les Biographies dont se compose le volume.



PARIS. — IMP. JULES LE CLERE ET Cie, RUE CASSETTE, 29.

